L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JANVIER 1986 / N° 324

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1986	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**185 F**	**215 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**205 F**	**245 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	**50 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. **275 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1986
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B993

L'Education Musicale et son Equipe rédactionnelle vous présentent leurs Meilleurs Vœux pour 1986.

Musée de l'Homme

ATELIERS DE MUSIQUE

Mercredi à 14 h 30

Quatre ateliers différents, pour découvrir les instruments de musique du monde et apprendre à en jouer. Chaque atelier est limité à 15 enfants, (de 8 à 12 ans).

Mercredi 8 janvier et 5 février
Percussions et guimbardes,
avec Tran Quang Hai.

Mercredi 15 janvier et 12 février
Jeux de tuyaux de bambou de l'anklung indonésien,
avec Gipsy Corn.

Mercredi 22 janvier et 19 février
Jeu de la flûte andine,
avec Nathalie Jacquemard.

Mercredi 29 janvier et 26 février
Tambours et rythmes arabes,
avec Habib Yammine.

ANIMATIONS MUSICALES

Concerts de musiques traditionnelles
Dimanche de 15 h à 16 h
Récitals offerts par la Société Française d'Ethnomusicologie.

Dimanche 12 janvier à 15 h
Récital de musique vietnamienne,
avec Tran Quang Hai à la cithare *dantranh*.

Dimanche 26 janvier à 15 h
Récital de musique Cambodgienne,
avec Chhea Davy au xylophone et à la cithare.

Dimanche 9 février à 15 h
Récital de musique soufi de Turquie,
avec Stephane Gallet à la flûte *ney*.

Dimanche 23 février à 15 h
Récital de musique Indienne,
avec Patrick Moutal au *sitar* accompagné au *tabla*.

Palais de Chaillot
75116 Paris - Tél. : 47.04.62.10

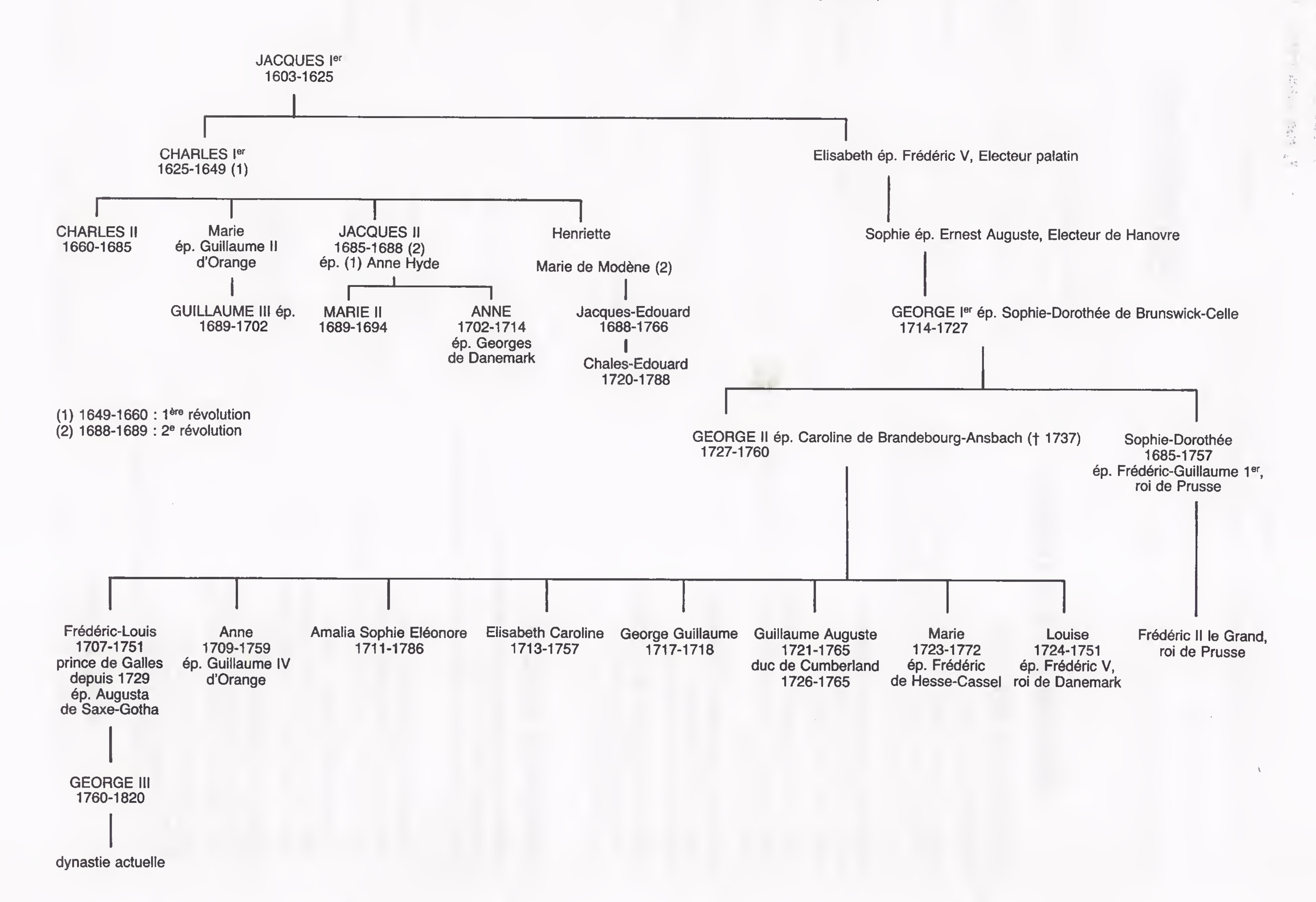
41e Année — JANVIER 1986 — no 324

SOMMAIRE

No Commission paritaire : 58972 — No ISSN 0013-1415

LA FAMILLE ROYALE ANGLAISE A L'EPOQUE DE HAENDEL

(Les souverains, avec les dates de règne, sont en majuscules)



LE TEMPS DE HAENDEL *(Suite)*

par
Philippe ZWANG

**L'ANGLETERRE
A L'EPOQUE DE HAENDEL :
UN SYSTEME POLITIQUE
TRES EN AVANCE SUR SON TEMPS**

Haendel a connu et servi les trois souverains de la première moitié du XVIIIe siècle anglais : Anne (1702-1714), George Ier (1714-1727) et George II (1727-1760). Cette époque est pour l'Angleterre celle de la stabilisation des institutions puisque c'est le moment de l'élaboration de la monarchie parlementaire "à l'anglaise" qui fit l'admiration, entre autres, de Montesquieu et de Voltaire. Mais il faut nuancer fortement ce modèle idéal qui était pourtant beaucoup plus satisfaisant que ce qui se passait sur le continent.

La "Glorieuse révolution" avait voulu écarter définitivement la tyrannie et pour cela, établir une nette séparation entre les pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire.

La Déclaration des Droits n'avait pas retiré de pouvoir au roi, d'ailleurs, Guillaume III ne l'eût alors pas acceptée; il s'agissait de bien délimiter les droits et les devoirs du roi librement accepté par les Anglais, d'un côté, et de l'autre, ceux du Parlement, appuyés sur une longue tradition. Outre la "prérogative royale", mouvante et imprécise, dépendant en fait des individus, le souverain disposait donc entièrement du pouvoir exécutif, à condition de respecter le *Bill of Rights*. Il était aidé par les ministres qu'il choisissait et renvoyait à sa guise; il gouvernait en son conseil avec tout ou partie des ministres. L'un d'entre eux, qui avait reçu du souverain le bâton blanc, symbole du pouvoir, exerçait les principales responsabilités, mais il n'était pas nécessaire qu'il portât le titre de Premier Ministre (11). Le premier à porter ce titre fut sir Robert Walpole, et c'est lui qui, en s'installant en 1731 dans une maison sise au 10, Downing Street, en fit la résidence officielle du Premier Ministre anglais.

Encore eût-il fallu que le souverain (12) s'intéressât ou fût capable de s'intéresser aux délibérations ministérielles. Or, Anne était trop préoccupée à plaire à ses favorites, et elle laissa par exemple le duc de Marlborough gouverner comme il l'entendait. George Ier laissa de même faire Stanhope, non seulement parce qu'il ne parlait pas l'anglais et ne pouvait comprendre ce qui se disait au conseil que par une fastidieuse traduction, mais parce qu'il s'intéressait avant tout au Hanovre où il se rendit souvent. Le personnage était haut en couleurs; il avait répudié sa femme Sophie-Dorothée qui l'avait trompé avec le beau Koenigsmark venu de Suède. L'amant fut étranglé, et l'adultère assignée à résidence. George se consola alors dans d'innombrables aventures féminines, et une fois devenu roi, il importa en Angleterre son goût insatiable pour les femmes grassouillettes et consentantes. George et Sophie-Dorothée n'avaient eu que deux enfants; l'aîné, George, qui deviendra Prince de Galles (titre de l'héritier de la couronne britannique) quand son père devint roi d'angleterre, puis sera roi à son tour, et une fille, Sophie-Dorothée, qui épousa en 1706 le roi de Prusse Frédéric-Guillaume Ier et fut la mère du grand Frédéric II. Comme son père, George II s'intéressa davantage à son électorat qu'à son royaume, et bien que parlant l'anglais, il délaissait les réunions ministérielles.

Dans ces conditions, et c'est le hasard et non la volonté délibérée des Anglais, les ministres prirent l'habitude de mener réellement les affaires entre eux; ainsi naquit le Cabinet, véritable gouvernement du royaume, formé de ministres solidaires et issus de la majorité aux élections.

Anne fit d'abord appel à des *Tories* puis à des *Whigs* qui gouvernèrent sous George Ier et George II. On considérait les *Whigs* plus fidèles à la dynastie, d'autant plus que certains *Tories* avaient soutenu les tentatives jacobites de 1715 (Jacques-Edouard) et de 1745-1746 (Charles-Edouard).

Contrôlant le Cabinet, et donc en fait la politique anglaise, le Parlement était bien le grand vainqueur de la "Glorieuse révolution". Reposant sur les traditions issues de la *Magna Carta* (13), réuni pour la première fois en 1265 par Henry III, le Parlement anglais (14) se composait (et se compose toujours) de deux chambres.

La chambre haute ou Chambre des Lords comptait environ 200 membres nommés par le souverain, dont 16 pour l'Ecosse (15) et 26 Lords spirituels qui en sont membres de droit (les deux archevêques de Canterbury et d'York et les 24 évêques anglicans). Parmi les Lords temporels, certains sont héréditaires, mais le souverain peut en nommer autant qu'il veut (cf. Anne créant une fournée de Lords *tories* pour obtenir la majorité). Les Lords sont issus des plus grandes familles anglaises, et leur influence politique dépasse le cadre de leur chambre (où ils votent des projets de loi = *bills*, et peuvent s'opposer aux *bills* des Communes; ils forment en outre une haute cour de justice) puisqu'ils contrôlent, par leurs vastes domaines, une véritable clientèle électorale sur les Communes. Le roi choisit de préférence les ministres parmi les Lords.

La chambre basse ou Chambre des Communes comptait environ 600 députés élus des villes (bourgs) et des campagnes (comtés). Mais on était loin d'une véritable représentation du peuple anglais car, sur quelques deux millions d'hommes en âge et en capacité de voter, seuls 200 à 250.000 votaient réellement, le suffrage étant censitaire et le cens électoral étant élevé. Ceci était d'ailleurs conforme aux idées des théoriciens de l'époque comme Locke qui n'admettait pas le droit de vote pour les non-possédants et, d'une façon générale, pour toutes les personnes "indignes" (16). Autrement dit, les Communes ne représentaient qu'une petite minorité du peuple anglais, celle des possédants. De plus, la répartition des sièges, fixée depuis le Moyen Age, était un scandale permanent car on ne tenait aucun compte des réalités historiques et démographiques. Ainsi les *rotten boroughs* (bourgs pourris) qui finissait pas faire la joie des caricaturistes; les deux plus célèbres était le bourg d'Old Sarum, composé de cinq maisons, mais qui élisait deux députés (le premier Pitt fut l'un d'eux!), et celui de Dunwich, englouti par la mer, mais qui élisait pourtant un député! On votait souvent à main levée ou par écrit, en indiquant son nom, ce qui favorisait la corruption. En fait, l'élection était due à l'argent, et bien des familles s'approprièrent ainsi des sièges, d'où la réélection des sortants et la constitution de véritables dynasties de députés. Voilà le libéralisme anglais du XVIIIe siècle !

En 1716, par le *Septennial Act* (le mot *act* désigne la loi proprement dite, mais aussi un édit), la durée d'un Parlement fut portée de trois à sept ans maximum (17). Si le roi ne peut, en théorie, s'opposer à une loi votée par le Parlement, il a en réalité de nombreux moyens dilatoires et peut parfaitement dissoudre les Communes et faire procéder à de nouvelles élections. Pourtant, malgré ses imperfections, ce système permettait un contrôle unique au monde : vote du budget, autorisation de la perception des impôts, vote des lois et autorisation de lever une armée.

Quant au pouvoir judiciaire, reposant sur une organisation complexe et fondé sur de longues traditions, il offrait certes de nombreux inconvénients, comme partout ailleurs à l'époque (justice de classe, abus, pratique des épices...), mais il assurait de réelles garanties d'autant plus que l'indépendance des juges était assurée par leur inamovibilité, et George III, pourtant très autoritaire, renonça, à son avènement en 1760, au droit de la couronne de changer les sièges judiciaires au début d'un règne.

L'avance politique de l'Angleterre se marquait enfin par l'existence d'une véritable classe électorale qui a donné naissance aux premiers partis politiques : les *Whigs* et les *Tories*. Les *Whigs,* les futurs libéraux, partisans de la prérogative du Parlement, représentaient la nouvelle puissance économique; en faisaient partie d'anciens militaires, les députés des bourgs, les protestants dissidents et les membres des professions libérales. Les *Tories,* les futurs conservateurs, défendaient la prérogative royale; c'étaient les partisans de l'ordre, d'une façon générale, les farouches anglicans et la plupart des propriétaires terriens. Toute la classe politique n'entrait évidemment pas dans ces deux moules, et les clans, chapelles ou coteries étaient fort nombreux. Mais déjà se dessinaient les deux futurs grands partis. La vie politique se poursuivait dans les clubs dont le premier, le *White's,* club *tory,* fut fondé à Londres en 1736. L'opinion se formait aussi dans les nombreux journaux qui se multipliaient alors malgré un fort droit de timbre (*Stamp Act* de 1712) qui les rendait chers à l'achat; on les lisait dans les clubs.

Sur le plan extérieur, l'Angleterre, vivait en paix depuis le traité d'Utrecht. L'ordre européen issu des traités de 1713-1714 fut réaffirmé par le traité de Hanovre en 1725 avec la France, la Prusse, les Provinces-Unies, la Suède et le Danemark. Les rivalités maritimes et coloniales avec la France et avec l'Espagne débouchèrent sur la guerre en 1739, puis sur la participation à la guerre de succession d'Autriche devant les succès franco-bavarois. La victoire des armée anglo-hanovriennes à Dettingen sur les Français en 1743 donna à Haendel l'occasion de célébrer une fois de plus le succès des armées anglaises (18). La paix d'Aix-la-Chapelle qui mit fin à la guerre en 1748 aboutit surtout au *statu quo* colonial et maritime, mais la France reconnaissait George II et expulsait Charles-Edouard Stuart qui avait vainement tenté de prendre le pouvoir (échec de Culloden en 1746 que Haendel célébra également).

L'Angleterre entra à nouveau en guerre contre la France en 1756, après la signature de l'alliance anglo-prussienne à Westminster. Le premier Pitt, adversaire acharné de la France, soutenu par les milieux d'affaires alarmés par la concurrence française sur mer et aux colonies, engageait ainsi son pays dans la guerre de Sept Ans (1756-1763). Cela commença mal pour l'Angleterre dont une armée capitula à Kloster Seven en 1757, mais la France fut finalement la grande perdante au traité de Paris en 1763 : Canada, Inde...

NOTES

(11) Sous George Ier et George II, les Premiers Ministres, tous *Whigs,* furent les suivants : sir Robert Walpole (1721-1742), Lord Carteret (1742-1744), Henry Pelham (1744-1754), le duc de Newcastle (1754-1756) et le premier William Pitt (1756-1761).

(12) La résidence royale d'Angleterre fut d'abord au palais de Westminster, d'Edouard le Confesseur à Henry VIII, puis à Whitehall de Henry VIII à Charles II sous lequel le palais brûla; il n'en reste que la *Banqueting House*; aujourd'hui, Whitehall est une rue sur laquelle donnent les bâtiments du gouvernement et de l'administration britanniques, dont Downing Street. Charles II s'installa alors à St James qui fut le palais royal jusqu'à l'installation de Victoria à *Buckingham Palace* à son avènement en 1837. Guillaume III, sans doute perclus de rhumatismes, supportait mal St James, trop près des brumes et de l'humidité de la Tamise, et préférait le palais de Kensington, plus à l'Ouest. De nos jours encore, les ambassadeurs en Angleterre sont accrédités auprès de la Cour de St James.

(13) La *Magna Carta* (grande charte), un des fleurons du British Museum, est un long texte de 63 articles que le roi Jean Sans Terre dut accepter en 1215. C'est le fondement, mythique, des libertés anglaises : elle établissait certes le consentement à l'impôt et le jugement par les pairs, mais au bénéfice d'une petite minorité féodale privilégiée qui assurait ainsi sa situation après s'être révoltée contre son roi.

(14) Le Parlement anglais fut dès le début un parlement au sens moderne du terme alors que *les* Parlements français d'Ancien Régime étaient des cours de justice.

(15) La réunion de l'Ecosse à l'Angleterre en 1707 donna à l'Ecosse 16 Lords et 45 députés aux Communes. L'Ecosse gardait par ailleurs son système judiciaire et son Eglise presbythérienne. L'union de la Grande-Bretagne (Angleterre, Pays de Galles, Ecosse) était enfin réalisé, et l'Ecosse profita de l'essor économique du royaume.

(16) Montesquieu, il est vrai, baron de la Brède, n'échappa pas à la règle; il écrivit en 1748, dans *l'Esprit des lois* : "Il faudrait que le peuple en corps eût la puissance législative mais comme cela est impossible dans les grands Etats, il faut que le peuple fasse par ses représentants tout ce qu'il ne peut faire par lui-même; eux seuls sont capables de discuter les affaires; le peuple n'y est point du tout propre". Seul Rousseau osa affirmer le contraire, fondant ainsi la souveraineté populaire : "Le peuple soumis aux lois en doit être l'auteur" (*Le Contrat social,* 1762). Notre première constitution, celle de 1791, réservait le droit de vote aux seuls citoyens "actifs"...

(17) Cette loi ne fut modifiée qu'en 1911, la durée d'un Parlement étant alors réduite à cinq ans, ce qui est toujours en vigueur.

(18) On sait que Brahms s'inspira du *Te Deum* de Dettingen pour son *Triumphlied* afin de célébrer la victoire de la Prusse sur la France en 1870/71.

(A suivre)

Les Oratorios Sacrés de Haendel *

par **Jacques MICHON**

— III —

Les quelques indications et remarques qui précèdent peuvent laisser penser à quelles libertés ont pu se laisser aller les divers collaborateurs de Haendel dans l'élaboration de leurs livrets. Et certes, il ne peut être question ici, pour former notre jugement, de les examiner l'un après l'autre : il y faudrait sans doute des centaines de pages. Ce qui, d'ailleurs, paraît intéressant, c'est que le traitement du texte biblique ne diffère pas tellement d'un auteur à l'autre, mais pour chacun d'eux, selon le sujet qu'il avait à mettre en forme; le seul trait qu'ils aient tous en commun, c'est que le texte est toujours écrit en anglais, élément important de la tradition haendelienne de l'oratorio, elle-même héritée de celle de l'*oratorio volgare* italien.

Quelques exemples que l'on voudrait significatifs suffiront sans doute à éclairer le lecteur sur les distorsions diverses — ou au contraire le respect relatif — dont peuvent avoir été l'objet les textes sacrés livrés aux mains des adaptateurs.

On peut passer rapidement à cet égard sur **Esther,** type d'oratorio fondé sur une œuvre littéraire préexistante — ici la tragédie de Racine de même titre — dont il est évident que le livret est parfaitement étranger au texte du **Book of Esther** des Ecritures, dans lequel il trouve, en fait, pour le plus grand bonheur de Haendel, d'ailleurs, simple prétexte à dramatisation musicale.

Jephtha présente, sans doute le même esprit, une adaptation tout de même plus nuancée. Ici encore il s'agit bien de tirer du texte biblique un sujet dramatique qui va s'articuler en trois actes. Et si, en gros, la substance est issue des chapitre xi et xii de **Judges,** la trame serrée du récit biblique de xi, 31-40, se retrouve dans le récitatif du héros "Horror, confusion...", dont le désespoir s'exhale ensuite dans l'air "Open thy marble jaws, O tomb..." traduisant l'acceptation du décret divin (**Jephtha**, II, iii). (On se souvient que jephtha avait fait le vœu que s'il était vainqueur du peuple ennemi d'Ammon il sacrifierait au triomphe du Seigneur la première personne qu'il rencontrerait après sa victoire — d'où son affreuse douleur lorsqu'il est accueilli par sa propre — et unique — fille. En fait, un ange apparaîtra qui provoquera un dénouement heureux : la jeune fille sera épargnée, sous réserve qu'elle demeure vierge et se consacre au culte du Seigneur). Le librettiste, ici, sait, dans le cadre d'une liberté justement contrôlée, rester fidèle à la trame du récit biblique et à la leçon spirituelle qui en émane.

Avec **Israel in Egypt** — dont le librettiste pourrait bien être Haendel lui-même — on constate que les paroles confiées aux divers personnages résultent d'un jeu subtil entre la citation directe — exhaustive ou partielle — et divers procédés de contraction de texte ou de résumé à partir d'**Exodus,** i, ii-vi, vii, viii, x, xiv, et **du Psaume** cv pour la première partie de l'oratorio, et d'**Exodus**, xv, pour la deuxième partie, essentiellement consacrée à des chants de louange textuellement tirés des versets bibliques.

Quelques rapides exemples suffiront à éclairer ces divers points. C'est ainsi que le récit du début de la première partie reprend d'abord littéralement **Exodus,** i, 8 : "Now there arose up a new king over Egypt, which knew not Joseph", pour condenser ensuite la substance des versets 11 et 13 en deux phrases : "and he set over Israel taskmasters to afflict them with burdens; ans they made them serve with rigour". L'avant-dernier chœur de la même partie résume de façon bien plus elliptique encore **Exodus**, xiv, 21, 22, 26, 27, 28. En revanche, le dernier chœur reprend textuellement **Exodus**, xiv, 31 : "And Isarel saw that great work which the Lord did upon the Egyptians; and the people feared the Lord and his servant Moses". D'autres nombreux exemples d'une fidélité absolue au texte du même Livre se retrouvent, on l'a noté, dans la deuxième partie de l'oratorio : il suffit, pour s'en convaincre, de relire ou de réentendre les récitatifs, airs et chœurs de la fin de l'œuvre, qui reprennent mot à mot **Exodus,** xv, 18, 19, 20, 21.

Si enfin on examine, tous récitatifs, airs et chœurs confondus, l'ensemble des paroles mises en musique par Haendel dans les trois parties de **Messiah**, on demeure étonné de leur exceptionnelle fidélité au texte biblique, qu'il s'agisse de **l'Ancien** ou du **Nouveau Testament,** les éléments d'adaptation consistant seulement — sur les quelque cinquante-deux morceaux (récits, airs, duos, chœurs) que comporte l'œuvre — en quelques rares coupures ou variantes. C'est qu'il ne s'agit pas ici d'un "livret" à proprement parler, à l'inverse des oratorios réputés "dramatiques", et le rôle du "librettiste" (Jennens selon toute vraisemblance) semble s'être réduit, si l'on peut dire, au choix des textes mêmes et à la savante organisation de leur séquence dont le subtil désordre confond l'esprit et réjouit l'imagination : **Ancien** et **Nouveau Testament,** comme on sait, s'y répondent et même se rejoignent à cinq reprises (N°s 7, 18, 36, 37, 43) — phénomène absolument unique dans les oratorios de Haendel. On peut précisément se demander si ce n'est pas cet ensemble d'éléments tout a fait exceptionnels, et, en tout premier lieu, l'authenticité du texte sacré

qui, contre toute attente dans le cas d'un musicien généralement motivé par un livret dramatique, a suscité chez Haendel une inspiration pour une fois profondément religieuse et un souffle propre à enflammer son génie pour faire de **Messiah** entre tous son chef-d'œuvre.

— IV —

Car ce qui, en définitive, dans tout cela importe, c'est la musique. Il est troublant, à ce sujet, de voir comment un compositeur qui s'était surtout passionné pour l'opéra va, vers la fin des années 1730, en quelque sorte se reconvertir et apporter à l'Angleterre un genre auquel il va désormais consacrer jusqu'à la fin de sa carrière le meilleur de son activité de créateur.

Il faut en venir ici à la *forme* de l'oratorio haendelien, avec tout ce que le terme peut comporter d'ambiguïté et de souplesse. On l'a déjà indiqué, il se présente en deux ou le plus souvent trois parties généralement annoncées comme Actes, eux-mêmes subdivisés en scènes où se rencontrent et dialoguent en musique une pluralité de personnages : structure, on le voit, en tous points comparable à celle de l'opéra. Alors que dans l'oratorio italien figure un personnage dont le rôle est de rapporter en tant que témoin *(testo)* le déroulement de l'action, celle-ci n'a point besoin, dans l'oratorio haendelien, d'un tel intermédiaire, et le *récitatif,* à l'inverse de ce qui se produit encore dans la *Passion* de style allemand, est le fait de tel ou tel personnage qui s'y exprime en musique, accompagné du seul *continuo* (clavecin et basse) ou de l'orchestre, en lieu et place de dialogue parlé.

Quant à l'*air (aria)* — dont une variante est *l'arioso,* de structure plus lâche que l'air mais d'intérêt mélodique plus marqué que le récitatif, et toujours accompagné par l'orchestre — il apparaît sous un double état : ou bien, comme dans l'opéra, il sacrifie à la forme *da capo* (où après une première exposition la mélodie est intégralement reprise), ou bien il revêt une structure de type strophique qui, elle, n'appelle pas de reprise. Les statistiques que l'on a pu faire à ce sujet ne prouvent aucune évolution particulière dans le choix que, d'une œuvre à l'autre, Haendel peut faire de la structure de ses airs : si presque tous ceux d'**Esther** (1732) sont *da capo,* ceux de **Saul** et **d'Israel in Egypt** (1738), par exemple, marquent sans doute une proportion beaucoup moins grande de cette forme (1/6 seulement), tandis qu'avec **Susanna** (1748) il y a recours à nouveau pour les 3/5 : ici encore, il semble que le choix du moment préside seul à la chose en toute liberté. L'air solo fait place par endroits à un duo, voire à un ensemble de voix solistes, (trois ou quatre) calquant ici encore la forme sur celle qu'on rencontre dans l'opéra.

Mais ce qui fait l'originalité foncière du style de Haendel dans ses oratorios, c'est sans nul doute son emploi des chœurs. Préparé à cela par tout ce qu'il a pu écrire pendant les quelque vingt premières années de sa carrière anglaise comme musicien de la Cour, il est un maître incontesté de cette forme d'écriture où les masses s'opposent en de grands ensembles concertants animés de rythmes souverains : musique parfois un peu abstraite, de nature plutôt instrumentale que vocale, mais d'une architecture admirable, où de grands blocs homophones contrastent à l'occasion avec des sections de type polyphonique.

Sans qu'il soit possible d'entrer ici dans le détail, on peut dire que dès les oratorios antérieurs à la grande période, **Esther** (1732), **Deborah** (1733), **Athaliah** (1733), Haendel marque sa volonté de faire du matériau choral la structure essentielle du genre, parti pris qui se manifestera de plus en plus dans les chefs-d'œuvre à venir : **Saul, Israel in Egypt, Samson, Messiah...** D'une manière générale, il s'agit pour lui de confier au chœur une double fonction : architectonique d'abord, comme cadre fondamental de chaque œuvre à l'intérieur même de chacune de ses parties, mais aussi proprement dramatique, en tant que partie prenante dans le développement de l'action. D'innombrables exemples le prouvent tout au long de cette production.

On ne saurait traiter pleinement des caractéristiques de l'oratorio haendelien sans évoquer pour finir le délicat problème des emprunts auxquels s'est livré Haendel tout au long de sa carrière de compositeur. Sans doute était-ce là, pendant toute la période baroque et préclassique notamment, une pratique commune à la plupart des musiciens; mais on peut affirmer que nul plus que Haendel ne l'a utilisée de façon aussi systématique. Il faut attribuer cela à l'absence de propriété artistique d'une part, de sorte que ce que nous pourrions considérer aujourd'hui comme des actes de plagiat ou tout simplement de pillage ne pouvait revêtir de caractère répréhensible d'un point de vue aussi bien éthique que juridique. D'autre part, les conditions de travail qui étaient celles de ces créateurs stipendiés qu'étaient les compositeurs — qu'ils fussent au service de telle cour princière ou aristocratique, ou de telle institution religieuse — leur imposaient un tel rythme de production qu'ils n'auraient pas suffi à leur tâche, s'ils n'avaient utilisé, pour des raisons d'échéances à honorer, tel thème, tel mouvement de concerto, telle partie de cantate, voire telle œuvre toute entière non seulement existants mais souvent même appréciés du public : personne n'y trouvait à redire — bien au contraire — et le compositeur lui-même responsable du larcin trouvait sans doute à cela un plaisir supérieur de l'esprit, pour peu qu'il transcrivît pour un instrument différent telle œuvre préalablement conçue pour un autre, ou qu'il s'agît de passer d'une œuvre instrumentale à une œuvre vocale ou encore d'un air profane à un air sacré, avec toutes les subtilités d'écriture que cela pouvait recouvrir du point de vue strictement technique, comme aussi la part d'invention que pouvait ménager une telle pratique.

Ces emprunts pouvaient, au demeurant, s'adresser à deux types de sources : soit sources étrangères — un modèle illustre est ici la transcription par J.S. Bach pour clavier de concertos de Vivaldi écrits à l'origine pour le violon — soit sources personnelles — et dans ce cas encore le nom de Bach vient à l'esprit, où tel thème instrumental est repris dans telle cantate, ou tel mouve-

ment de concerto intégralement cité comme ouverture à telle partition vocale, le musicien puisant alors à loisir dans ses propres opus antérieurs.

Haendel — et cela notamment dans ses oratorios — ne s'est nullement fait faute de recourir à l'une ou l'autre de ces deux formes de pratique. C'est ainsi que pour **Israel in Egypt,** qui comporte, certes, de nombreux éléments originaux, il n'a pas fait moins de sept emprunts au **Magnificat** d'Erba, six à la **Serenata** de Stradella, et un au **Te Deum** d'Urio. Ce même **Te Deum** est emprunté six fois dans **Saul,** tandis que la **Serenata** de Stradella fait l'objet d'une transcription dans l'**Occasional Oratorio** et d'une autre encore dans **Messiah** lui-même. Les **Cinque Duetti Italiani** de Clari fournissent leur matière à cinq duos de **Theodora,** deux des **Componiomenti Musicali per il cembalo** de Muffat se retrouvent dans l'ouverture du même **Theodora,** deux autres dans l'Introduction et la Marche de **Joshua,** un dans l'ouverture de **Solomon**, un dans celle de **Samson,** un dans **Judas Maccabeus,** tandis que **Samson** fait aussi des emprunts au **Numitore** de Porta. On peut vérifier tout cela en comparant les partitions originales des sources en question à celles de l'édition monumentale qu'a réalisée Friedrich Chrysander (7) de l'œuvre de Haendel, édition à laquelle il a joint quatre volumes des sources auxquelles il a puisé (8). En dehors de Stradella — et peut-être aussi de Muffat — c'est en définitive à Haendel que tous ces petits-maîtres doivent de vivre pour la postérité.

Le musicien ne s'est pas contenté, il faut dire, de contracter auprès de ses seuls confrères des dettes que nous jugerions aujourd'hui excessives et peut-être même scandaleuses. Il ne s'est pas davantage privé de puiser largement dans ses propres œuvres, parfois, sinon toujours, de façon strictement littérale.

Dans la version révisée d'**Esther,** par exemple, le duo entre Esther et Assuérus de l'Acte II, scène iii, "Who calls my parting soul from death", reprend de façon presque identique le duo entre Marie et Jésus de la **Broches Passion** de 1716 : tonalité, métrique, mélodie, accompagnement instrumental sont les mêmes pour les deux rôles féminins; seule différence : le Jésus de la **Brockes Passion** est chanté par une basse, tandis qu'Assuérus est un ténor dont l'air, fondamentalement le même que celui de Jésus, est traité avec plus d'ornements. La **Brockes Passion** fournit également à Haendel le chœur des Israélites de l'Acte III, scène i, avec d'autres paroles. (On sait, à ce sujet que la **Brockes Passion** devait être la dernière œuvre de Haendel écrite sur un texte allemand). On retrouve aussi dans **Esther** de nombreux emprunts aux **Coronation Anthems** de 1727, notamment le chœur "My heart is inditing", qui vient s'insérer à la fin de la première scène de l'oratorio, tandis que les deux chœurs de "Zadok the Priest" sont reproduits à la fin de l'Acte II d'**Esther,** avec, cette fois, changement de texte. Quant au chœur de l'Acte II, scène ii, il est constitué très exactement, avec texte original, par le **Chandos Anthem** N° 6, "As pants the Hart". (9)

On pourrait multiplier les exemples : c'est ainsi que **Deborah** comporte une proportion importante d'adaptations de matériaux préexistants — qu'il s'agisse de solos empruntés à la **Brockes Passion** ou de trois chœurs issus du **Coronation Anthem** "The King shal rejoice". **Israel in Egypt** (1738), si constellé, on l'a vu, de références à des auteurs étrangers, comporte une introduction construite sur le **Funeral Anthem** écrit l'année précédente pour honorer la mort de la Reine Caroline, tandis que l'avant-dernier chœur de la Première Partie sur les paroles "But the waters overwhelmed their enemies" reprend le **Chandos Anthem** "The Lord is my light". **Messiah** lui-même, qui, pourtant, constitue la contribution la plus originale et la plus contrastée en ce qui concerne l'utilisation du chœur, n'est pas non plus indemne de matériau d'emprunt plus ou moins adapté de telle œuvre antérieure comme entre autres l'**Allegro.** **L'Occasional Oratorio** puise abondamment à son tour pour sa troisième partie dans **Israel in Egypt,** tandis que les deux premières font fréquemment référence à **Athaliah.** Mais c'est à nouveau de "Zadok the Priest", premier des **Coronation Anthems** de 1727 que se souvient le chœur de l'Acte II "Blest be the man", de **Jospeh and His Brethren,** tandis que **Belshazzar** réutilise à son tour deux des **Chandos Anthems,** "I will magnify thee" et "My mouth shall speak the name of the Lord". (10)

Ce ne sont là, encore une fois, que quelques relevés qui ont pu être faits à l'examen de quelques partitions parmi d'autres. Il apparaît ainsi que statistiquement ce sont la **Brockes Passion** (1716), les **Chandos Anthems** (1720), les **Coronation Anthems** (1727) qui, avec quelques autres œuvres moins exploitées, ont offert les principales sources personnelles dans lesquelles Haendel a puisé les matériaux d'emprunt de nombreuses productions sacrées qu'il devait élaborer par la suite. Au-delà d'une pratique qui, certes, ne lui était pas exclusive, cela tend à prouver que, même si elle devait s'épanouir dans les dernières décennies de sa carrière, sa personnalité artistique était déjà pleinement formée au bout des quelque quinze années qui suivirent son établissement en Angleterre, puisque, partiellement au moins, la substance, mais aussi et surtout, l'esprit et la forme des grands oratorios qui ont fait sa gloire y étaient préfigurés. C'est l'une des leçons au moins que l'on peut tirer d'une méthode de travail qui consistait à remettre constamment sur le chantier pour les réinsérer dans les œuvres nouvelles des matériaux thématiques et structurels en constant devenir.

Telles sont, semble-t-il, les lignes de force qui caractérisent l'œuvre sacrée d'un génie qui, en face de J.S. Bach, et plus que lui encore, s'est développé sous le signe du souffle créateur, certes, mais aussi sous celui de l'universalité de son art.

Il a su exceller, en effet, dans tous les genres et dans tous les domaines — et d'abord dans celui de la musique instrumentale, notamment concertante et orchestrale : on pense aux concertos grossos pour cordes, aux concertos pour hautbois et aux concertos pour orgue, sans négliger des pièces de circonstance comme la **Water Music** et la **Fireworks Music** qui toutes deux ont peut-être fait plus pour sa gloire auprès du grand public que

tout le reste de sa production réunie. Oeuvres de circonstance encore que quelques grandes partitions chorales propres à célébrer tel événement heureux ou dramatique de la vie publique ou privée de la nation ou de la Cour : **Utrecht Jubilate et Te Deum** (1713), **Dettingen Te Deum** (1743), **Chandos Anthems** (1718), **Coronation Anthems** (1727), **Royal Wedding Anthems** (1734-1736), **Funeral Anthem** (1737). Puis, l'extraordinaire suite des trente-neuf opéras dont la plupart, de **Rinaldo** à **Deidamia** (1741), parsèment avec des succès divers — et parfois des triomphes justifiés — les trente premières années de sa carrière anglaise, opéras qui, longtemps oubliés, retrouvent aujourd'hui une juste notoriété grâce aux efforts conjugués de Sociétés, Festivals, et autres firmes d'enregistrement, comme **Rinaldo, Rodelinda, Giulo Cesare, Ariodante, Alcina, Imeneo, Radamisto...** Mais c'est sans doute dans ses oratorios — profanes ou sacrés — que Haendel, par accident de carrière peut-être, mais aussi et surtout grâce à une personnalité artistique nourrie à la fois aux sources de l'opéra italien et de la tradition anglaise de la musique d'église, a trouvé le plein épanouissement de son génie. Sans doute est-ce toujours **Le Messie,** pour lui donner son titre français, qui perpétue dans ce domaine sa gloire auprès du grand public, mais nombreux sont aussi ceux qui ont approché des œuvres comme **Israel in Egypt, Judas Maccabeus, Samson, Jephtha** et quelques autres dont, parmi les œuvres de caractère allégorique, **Ode for St. Cecilia's Days** et **Alexander's Feast.**

On pouvait espérer que l'année 1985, serait l'occasion d'initiatives propres à élargir encore l'audience d'un certain nombre de chefs-d'œuvre encore méconnus d'un des plus puissants créateurs de l'histoire de la musique. Et sans doute a-t-elle célébré en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie et ailleurs dans le monde un génie qui, par son universalité est allé au-delà même de Jean-Sébastien Bach, mais on peut ici regretter que le tricentenaire du Cantor de Leipzig ait été marqué par un tel éclat qu'il a inévitablement porté quelque ombrage à celui du maître de Halle.

NOTES

(7) Friedrich Chrysander e al., ed. **Georg Friedrich Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft** (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1858-1885).

(8) Ces quatre volumes, intitulés **Supplemente, enthaltend zu Händels Werken,** ont été élaborés entre les années 1888 et 1902. Ils contiennent les partitions ou fragments des partitions auxquelles Haendel a fait appel en vue de les insérer — avec ou sans adaptation — à telle ou telle de ses œuvres : une comparaison entre le texte-source et l'usage qu'en a fait Haendel suffit à apprécier l'importance de ces emprunts.

(9) Voir, pour ces divers emprunts, P.M. Young, **The Oratorios of Handel** (London : Dennis Dobson, 1949, rév. 1975, réimp. 1981), pp. 52 sqq. et Larsen, p. 26).

(10) Voir Young, pp. 66, 99 sqq., 139, 148, sqq. et Larsen, pp. 26 62-63, 75. L'authenticité de ces références a été vérifiée par l'auteur toutes partitions en mains.

* Voir l'Education Musicale n° 323.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sources

Chrysander, Friedrich, et al. **Georg Friedrich Händels Werke, Ausgabe der Deustschen Händelgesellschaft.** Leipzig : Breitkopf und Hârtel, 1858-1885.
Supplemente, enthaltend Quellen zu Händels Werkens. Leipzig : Stick und Druck der Gesellschaft, 1888-1902.

Ouvrages biographiques et critiques

Abraham, Gerald, ed. **Handel. A Symposium.** London : O.U.P., 1954.

Cudworth, Charles. **Handel : A Biography, with a Survey of Books, Editions and Recordings.** London : C. Bingley. 1972.

Dean, Winton. **Handel's Dramatic Oratorios and Masques.** London : O.U.P., 1959.
"George Frideric Handel", *in* **New Grove Dictionary of Music and Musicians.** S. Sadie, ed. London, 1980.

Gallois, Jean. **Haendel.** Pris : Seuil, 1908.

Labelle, Nicole. **L'Oratorio.** Paris : P.U.F., 1983.

Labie, Jean-François. **George Frederic Haendel.** Paris : R. Laffont, 1980.

Lang, Paul, Henry. **George Frideric Handel.** New York : W.W. Norton, 1966.

Larsen, Jens Peter. **Handel's Messiah, Origin. Composition; Sources.** London : A. and C. Black, 1957.

Myers, R. Manson. **Handel, Dryden and Milton.** London : Bowes, 1956.

Young, Percy M. **The Oratorios of Handel.** London : D. Dobson, 1940, rev. 1975, Réimpr. 1981.

Concert Jacques Chailley

Un public nombreux et chaleureux a assisté, le 3 décembre 1985, à un concert d'œuvres de Jacques Chailley, donné Salle Rossini à l'occasion de son 75e anniversaire. Une quinzaine de jeunes et brillants interprètes concoururent à la réussite de cette soirée.

Extraordinairement variée est la palette du compositeur : austère et méditative puis d'une âpreté rythmique toute bartokienne dans le *Prélude et Allegro* pour alto en violoncelle (1976), aussi bien que d'un lyrisme frémissant dans l'*Improvisation à deux* pour violon et alto (1948) ou dans l'admirable cycle de mélodies *A ma femme* composé de 1949 à 1954, sur des poèmes de Maurice Carême.

Mais l'humour est une constante de l'art de Jacques Chailley, qu'il s'unisse à la plus intense émotion comme dans les *Deux poèmes sur la mort* (1980) d'après Maurice Carême, ou qu'il se donne libre cours comme dans *Le menuisier du Roi* (1947) sur un texte de Maurice Fombeure ou bien dans la *Suite sans prétention pour M. de Molière* (1953) — musique de scène pour *Le malade imaginaire* dont nous retiendrons une pièce particulièrement savoureuse *Diafoirus père et fils*, le père étant illustré par une fugue d'école aux surprenantes modulations et le fils par un traitement quelque peu dodécaphonique du même sujet. Nous retrouvons ici le Jacques Chailley, grand pourfendeur de C.P.O. ("chevaliers de la pureté originelle", pour reprendre sa propre expression) et de Trissotins avant-gardistes...

Aux harmonisations raffinées des *Trois Noëls polonais* pour soprano et piano (1984), succéda la *Plainte de Rachel* (1969-84) grande fresque tragique aux accents parfois terrifiants, superbement interprétée par Eva Norska. Nous entendîmes encore *Le jardin nuptial* (1949) trois pièces pour piano sur des versets de la Genèse, dont la pièce centrale *Révolte* atteint à une extraordinaire puissance visionnaire, ainsi qu'une *Elégie* pour cor (1983) — longues courbes souples et sensuelles qui mettent admirablement en valeur les sonorités chaudes et veloutées de l'instrument.

Le parti pris de faire entendre dès l'abord les pièces les plus récentes permit aux auditeurs de mieux appréhender la profonde unité d'une œuvre, dont la jeunesse d'inspiration alliée à une exceptionnelle maîtrise de l'écriture est la plus évidente qualité.

Qu'attendent donc nos éditeurs de disques — dès lors que le terrorisme de l'avant-garde a fait long feu — pour enregistrer l'intégrale d'une œuvre qui, gageons-le, trouverait le plus large écho auprès du public mélomane — celui pour qui la musique est avant tout délectation ?

Remercions Pierre d'Arquennes, vaillant artisan des Concerts du Triptyque, de nous avoir donné l'occasion d'assister à une manifestation exceptionnelle.

Francis COUSTE

Extrait du B.O.

B.O. nº 43

Calendrier des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, CAPES (épreuves théoriques).

I - Agrégation d'éducation musicale et chant choral

Mardi 1er avril : Dissertation sur un programme de caractère général, 8 h 30 à 14 h 30.
Mercredi 2 avril : Dissertation d'histoire de la musique, 8 h 30 à 14 h 30.
Jeudi 3 avril : Dictée musicale, 11 h à 12 h.
Vendredi 4 avril : Ecriture musicale, 8 h 30 à 15 h 30.

Nombre de postes à pourvoir en 1986 : 35.

II - Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (partie théorique)

Section Education musicale et chant choral

Lundi 21 avril : Contrôle de l'oreille, 9 h 30 à 11 h.
Mardi 22 avril : Ecriture musicale, 8 h 30 à 15 h 30.
Mercredi 23 avril : Composition écriture, 8 h 30 à 14 h 30.

Nombre de postes : 280.

Option "Cinéma-Audiovisuel"
Rentrée scolaire 85-86

L'option "Cinéma-Audiovisuel" est implantée en classe de Seconde dans 14 lycées. Elle est étendue en classe de Première, ce qui porte le nombre à 28. Viennent s'ajouter à ces 28 sections, 7 nouvelles créations.

Réponse à un jeune instituteur

par **Isabelle Bergonzi**
Professeur d'Education Musicale
Saxophoniste

Désireux de faire apprendre la flûte à bec, cet instituteur, mélomane et scrupuleux, demande quelques conseils et surtout un programme simple, précis et détaillé pour une année scolaîre de **septième.**

Il est conscient que l'enfant doit avoir déjà le goût de la musique avant l'entrée en sixième et que s'il la pratique, devient exécutant il pourra alors s'épanouir et s'affirmer en pleine indépendance même s'il n'a pas fait de solfège auparavant.

Comme lui, nous pensons que, par une pédagogie adaptée, on doit arriver à développer chez l'enfant sa sensibilité mais aussi son sens de l'effort, ses capacités de jugement (critique dans la tolérance), de création, de rigueur, de maîtrise de soi. Une formation musicale concrète est donc souhaitable avec pratique instrumentale individuelle et collective. Le verbe "jouer" d'un instrument va alors prendre son vrai sens de jeu avec rêves et joies. La condition essentielle est la **"Réussite pour tous"** même les moins doués ce qui n'est pas évident car la flûte, plus facile que tout autre instrument, a quand même ses difficultés! Donc, les premières approches vers la musique sont capitales et exigent une attention toute particulière avec progression très étudiée pour qu'aucun élève ne se décourage. Jouons **très** facile avec plaisir réel et en sixième l'élève aura peu de problèmes.

En ce qui concerne le choix de la flûte, l'instituteur puisera de nombreux conseils très précieux dans l'article d'Eldé Blanc Vilmotte de l'Education Musicale de novembre 1984. Si tous n'ont pas la même flûte, pour un bon accord il est judicieux de former deux groupes, celui des flûtes en plastique et celui des flûtes en bois qui joueront et s'écouteront à tour de rôle.

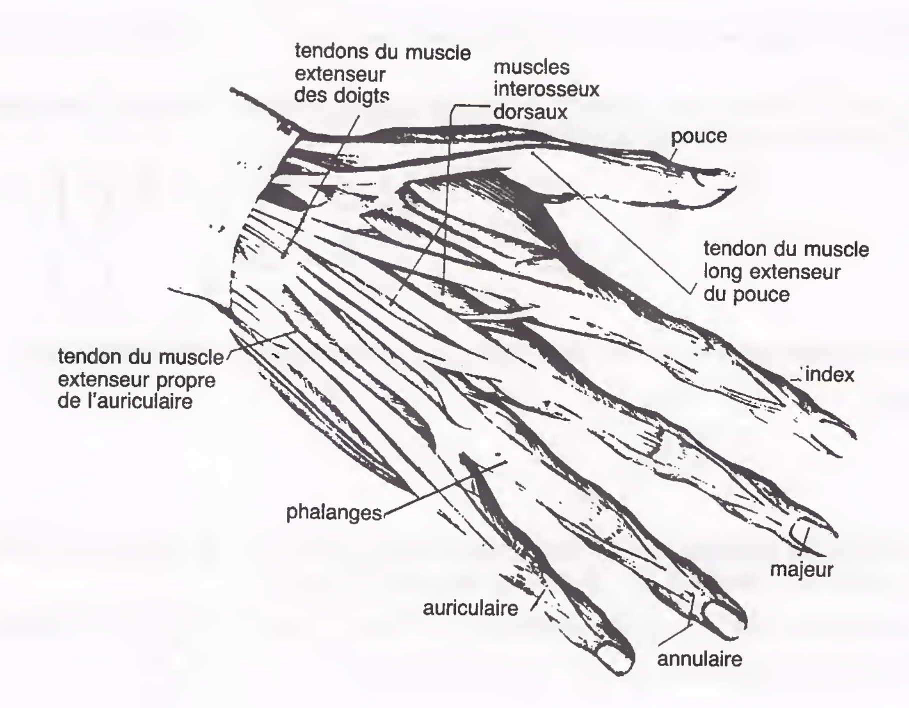
Avant de fixer un programme voyons d'abord les difficultés rencontrées par les "moins doués". Elles sont d'ordre moteur, l'enfant ne connaît pas ses doigts souvent raides, mais aussi difficultés d'écoute, il n'arrive pas à se concentrer, à se dominer, d'émission, il ne contrôle pas sa respiration, il bouscule le rythme, de mémoire par manque d'efforts; il n'a pas le sens de la discipline et ne s'entraînera pas assez régulièrement, le courage faisant aussi défaut. L'instituteur arrivera aisément à dominer tous ces désavantages car il a les mêmes enfants chaque jour. Mieux vaut aborder les difficultés en plusieurs séquences de quelques minutes dans une journée ce que ne peut faire le professeur spécialisé avec une seule heure hebdomadaire !

Nous proposons donc une progression avec une étude qui ne doit pas être trop intellectuelle et des ambitions limitées : les sons de ré grave à ré aigu avec fa ♯ et si b les phrases étant données d'abord sous forme de graphiques (le futur musicien saura, pas exemple, que le la est plus haut que le sol et plus bas que le si), les durées simples ♩ 𝅗𝅥 ♫ 𝅗𝅥. avec silences correspondants et environ six chants folkloriques seulement, très connus d'où attrayants. Ce ne sera pas "maigre" si on prend le temps d'écouter, si l'on recherche toujours la qualité, la création et que l'on effectue de nombreux contrôles. Bien sûr on ne freinera pas les bons élèves; ils deviendront vite des modèles, à tour de rôle pour leur camarade qui les imitera plus volontiers que le "professeur vedette" et dans le domaine de la création ils n'auront pas de limites.

La musculature des doigts sera un entraînement journalier. Au début, soulever le 4e doigt est difficile pour un débutant. Il faut en tenir compte.

Pianotons sur le bord de la table, doigts ronds, mains en pont, poignet bas, mains alternées d'abord, ensemble ensuite en comptant

main droite	1 pouce	2 index	3 majeur	4 annulaire	5 auriculaire
main gauche	1 auriculaire	2 annulaire	3 majeur	4 index	5 pouce



Ce chiffrage prépare à une pratique ultérieure du piano.

Exemples d'exercices :

1) 3 4 5 4 3 4 3 2 1

2) 1.2 1.2 2.3 2.3 3.4 3.4 4.5 4.5
5.4 5.4 4.3 4.3 3.2 3.2 2.1 2.1

3) 3 2 1 2 3 4 5 3 1

Par la suite on peut faire dessiner un clavier de piano (2 octaves) avec les noms des notes marqués sur les touches, l'étude du métallophone en sixième en sera grandement facilitée — ceci vers le deuxième trimestre.

Il faudra vérifier **la position** à chaque fois que l'on joue. La flûte étant mise dans les mains des élèves le corps doit garder une attitude naturelle sans contraction. L'angle formé par le corps et l'instrument est d'environ 30e, la tête droite, le regard à la hauteur des yeux. La main gauche est en haut, la main droite en bas, cela est impératif pour la pratique d'un autre instrument à vent de la catégorie des "Bois". Les doigts sont perpendiculaires au corps de la flûte, légèrement arrondis et il faut appuyer sur les trous fermement avec le gras du doigt. Tous les doigts sont prêts à jouer à un centimètre environ au-dessus des trous à boucher.

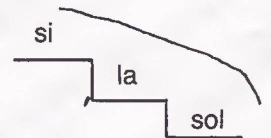
Après avoir posé l'extrêmité du bec sur la lèvre inférieure, fermer doucement la bouche en donnant l'impression de sourire, ce mouvement des lèvres prédisposant à une bonne émission du son.

Quant à la langue son mouvement est capital pour les attaques douces et les articulations. Elle forme un dôme arrondi derrière les incisives inférieures, paraissant même les couvrir; l'attaque du son se fait au moment précis où la langue se retire en arrière, comme pour prononcer **tu**, libérant le souffle maintenu sous pression après l'inspiration. (**du** si l'on veut une note plus douce encore).

L'art de **respirer** et de phraser est d'une importance extrême. "Le souffle est l'art de la flûte". Après l'attaque il faut souffler doucement et régulièrement (si le souffle n'est pas régulier, le son change de hauteur). Inspirer par le nez comme pour respirer le vent du large, souffler par la bouche le plus lentement possible en essayant de faire bouger la flamme d'une bougie sans l'éteindre. Ensuite inspirer par le nez, retenir l'air en comptant intérieurement 3, 6 ou 10 secondes puis souffler lentement en creusant le ventre. Les respirations rapides se feront en ouvrant les coins de la bouche. Au début il faut prendre bien son temps pour respirer entre les phrases, les silences existent !

La notion de phrase musicale, de ligne mélodique jolie avec colonne d'air soutenue sera un but recherché sans cesse.

A chaque fois que l'on désire jouer, **chauffons** la flûte quelques minutes d'abord avec des sons longs par exemple si, la, sol présentés sous forme de graphique



si la sol

Les trois sons seront ensuite liés c'est-à-dire exécutés dans un même souffle c'est le **"legato"**

Seul le si est attaqué.

si la sol

Cette phrase est répétée plusieurs fois en recherchant la pureté des sons et afin d'acquérir des automatismes avec le rythme des notes qui marchent ( ) ou qui se reposent (et)

Par la suite lorsque le **mi** sera connu on l'ajoutera à la formule avec le rythme des notes qui courent ( ).

La même formule doit être répétée au moins cinq leçons de suite.

mi

Au deuxième trimestre essayons les phrases avec articulations par 4 , par 2 , par 3, la 4e détachée puis deux liées, deux détachées . Cela est relativement difficile : il faut que l'enfant analyse bien ce qu'il fait. Il doit toujours écourter la dernière note liée et garder la même embouchure dans le détaché que dans le lié. L'animateur attendra que la nouvelle acquisition soit bien assimilée avant d'en aborder une autre.

Le sens du **rythme** doit être une réaction spontanée. Eveillons le sens du Tempo intérieur avec des rythmes simples frappés, puis de l'accent, à deux mains par exemple

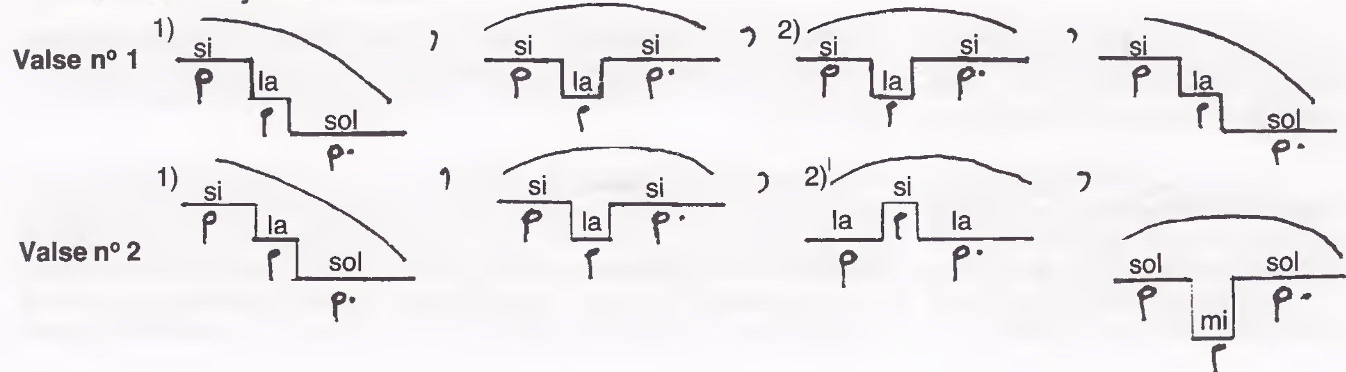
Les enfants peuvent inventer d'autres formules : ils seront ravis d'en trouver et de frapper ensemble des rythmes non semblables.

L'on recherchera aussi l'**indépendance** des deux mains. Elles frappent ensemble des rythmes différents et cela n'est pas si facile :

exemple : main gauche main droite



Les doigtés de si, la, sol ont été montrés, on a délié les doigts, chauffé la flûte, on peut alors jouer ce **premier morceau sur un rythme de valse**

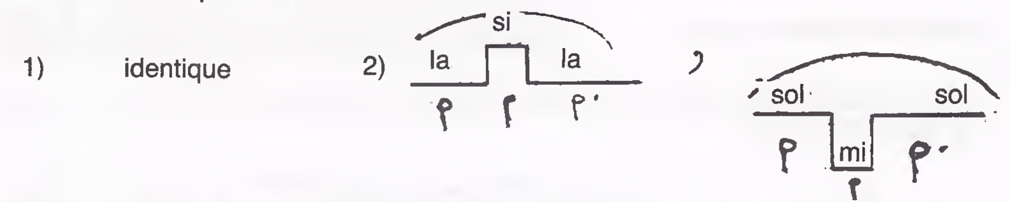


Un seul coup de langue est nécessaire au début du groupe de trois sons. Recherchons la précision en coordonnant bien les mouvements des doigts au ralenti puis vite. La mémorisation se fera en effaçant d'abord les noms seulement puis tout; cherchons des nuances avant de l'exécuter à deux voix.

Faire sans trop attendre une interrogation individuelle notée, aux volontaires en premier. Ce contrôle est indispensable pour corriger très vite les défauts de chacun mais on prévient que c'est une notation provisoire à améliorer par la suite : cela stimule et fait progresser les enfants surtout si l'on fait remarquer aussi ce qu'ils font bien.

La flûte se tenant mieux à deux mains nous expliquerons assez vite la note **mi**. En effet il est plus facile de jouer un mi avec la main droite que le do de la main gauche.

Essayons des exercices de création à partir du morceau n° 1.

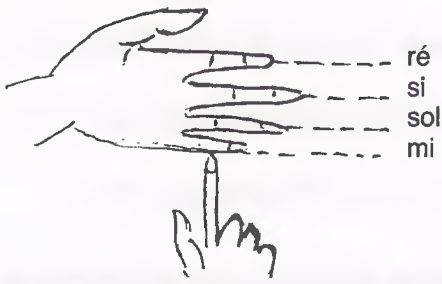


En décembre on pourra ajouter le **fa#** en expliquant qu'il est très près du sol. Sauf pour les gauchers l'annulaire droit se soulève mieux que le gauche.

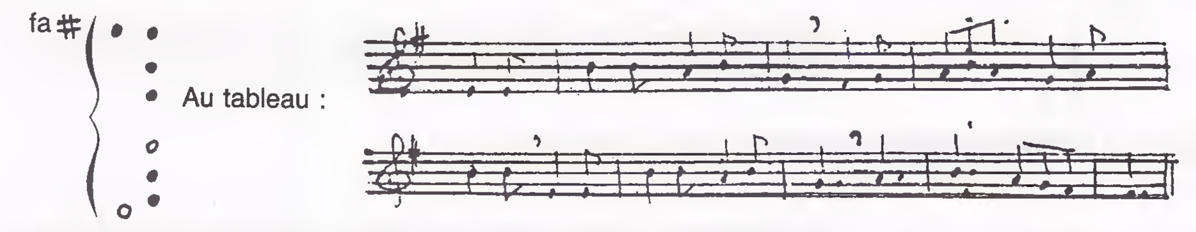
On apprendra par audition les notes de la chanson si connue : **"Compagnons de la Marjolaine"**

— L'instituteur ne souffle pas dans sa flûte; il montre les doigtés et articule nettement les noms des notes.

— dans un second temps il peut utiliser la "main portée" (procédé qui a fait ses preuves et fait gagner énormément de temps) il articule encore les noms des notes.



— dans un troisième temps les enfants retrouveront sur une vraie portée les notes qu'ils connaissent montrées par l'instituteur qui frappe en même temps le rythme (non expliqué) avec la règle sur le tableau.

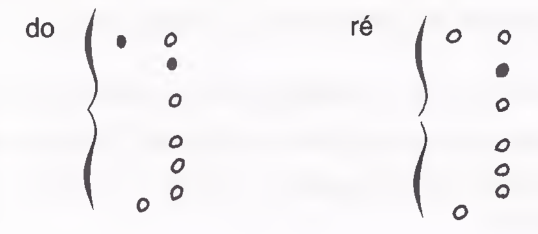


Avec ces notes connues envisageons un exercice de création commençant et se terminant par mi avec deux phrases de six notes qui "courent" et une plus longue pour finir

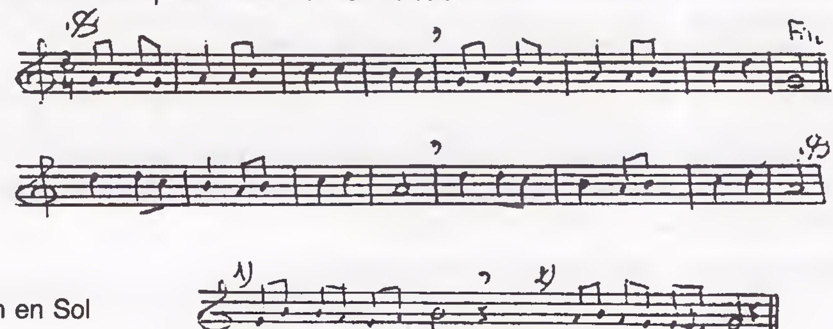
Exemple :



Lorsque les élèves progressent normalement on peut utiliser le même processus pour l'étude de do et ré aigus



Le chant choisi qui plait beaucoup est **"J'ai du bon tabac"**



Exemple de création en Sol



Nous n'aborderons l'étude du fa qu'en milieu de l'année scolaire avec le joli chant canadien **"A la claire fontaine"**



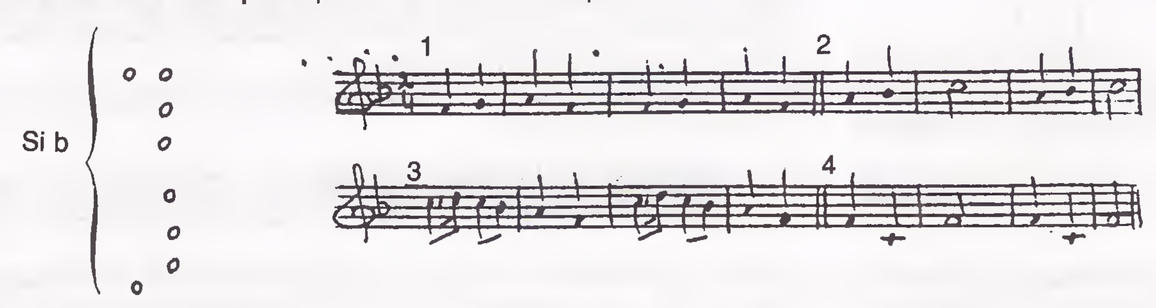
Arrivés à ce stade on pourra essayer cette fois de le déchiffrer avec les notes écrites au tableau mais rien ne presse.

Nous nous efforcerons d'encourager les retardataires qui peuvent encore se rattraper, nous en sommes certains.

Pour l'étude du ré grave nous conseillons **"Sur l'pont du Nord"**



Et pour le si b **"Frère Jacques"** possible en canon à 4 parties.



Surtout ne jamais oublier, à chaque fois, les exercices préparant la nouvelle acquisition (cela est obligatoire pour la **réussite!**)

Après usage, bien essuyer le bec avec un chiffon propre et exiger un étui pour ranger la flûte.

Pour terminer, nous préciserons que ce programme n'est pas limitatif mais pas non plus indispensable.

Finalement ce sont les élèves qui nous imposent leur rythme. A nous de les encourager sans cesse avec patience, optimisme et enthousiasme...

"CONTES de ma MERE l'OYE"

Maurice RAVEL *(1875-1937)*

"Ma Mère l'Oye" Cinq pièces enfantines (1908)

par **Pierrette MARI**

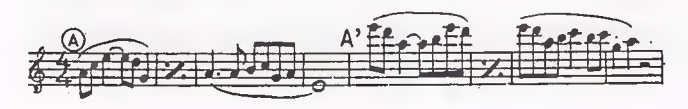
Ravel avait un regard d'enfant; il avait aussi l'amour spontané de tout ce qui se rattache à l'enfance, ce qui est minuscule et fragile. Pourtant il n'y a aucune mièvrerie dans sa manière de traiter les Contes de Perrault, aucune puérilité. Ravel transpose délicatement sur le plan musical le féérique, le merveilleux, en donnant à sa matière sonore des reflets de rêve.

La version originale de "Ma Mère l'Oye" date de 1908 (c'est l'année où Ravel écrit "Gaspard de la Nuit" et ébauche "Daphnis et Chloé"). Elle est simple et relativement facile puisque destinée à quatre petites mains; celles de Mimie et Jean Godebski. La première audition en est donnée, en 1910, à la S.M.I., par deux jeunes pianistes, Jeanne Leleu et Geneviève Durovy. Au cours de ce concert, Ravel joue lui-même un cahier d'Esquisses de Debussy.

Ce n'est qu'en 1912 que Ravel orchestre "Ma Mère l'Oye" pour en faire un ballet dont il compose l'argument et qu'il complète, pour l'équilibrer, d'un Prélude (qui enferme tous les motifs principaux des pièces suivantes) et de la Danse du Rouet. Le ballet est créé le 21 janvier 1912 au Théâtre des Arts, à Paris; il tiendra l'affiche durant trois ans. Depuis, c'est surtout l'admirable partition originale qui est donnée en concert.

I. PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT

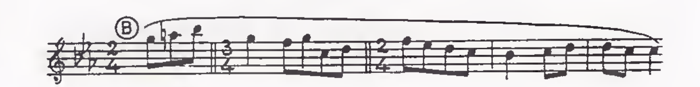
Cette danse (que Ravel recommandait de jouer très lentement) est faite d'un thème scindé en deux périodes. La première (**A**), exprimée par la flûte qu'accompagnent seuls les altos et un cor; la seconde (**A'**), murmurée par une autre flûte dans une tessiture supérieure que souligne un dessin chromatique. Celui-ci qui crée une équivoque harmonique majeure et mineure, est posé sur une pédale de Mi sur laquelle des Ré, à la harpe, semblent évoquer un carillon berçant le sommeil de la Princesse.



Une troisième phrase, chantée par la clarinette, forme un pont qui fait la liaison avec la reprise de **A**, toujours à la flûte, harmonisé en Ré. **A'**, passé aux 1ers violons, ne conserve pas moins les notes en carillon de la harpe et son dessin chromatique. Comme la première fois, la phrase finit par une cadence plagale. Ces trois courtes pages laissent une impression de continuité dans le temps qui symbolise toute la profondeur d'un sommeil merveilleux de cent ans.

II. LE PETIT POUCET

Le long déroulement de tierces enserrées dans des mesures progressivement allongées, trace la route sans fin que commence à suivre le Petit Poucet. Une émouvante poésie se dégage du thème (**B**), au hautbois solo, qu'harmonisent l'accompagnement en tierces avec de "fausses relations" et des successions de quintes.



Le cor anglais prend la suite du hautbois et continue la mélodie. De légers pizz mêlés à de discrets accents de la clarinette paraissent évoquer la chûte des miettes de pain jetées par l'innocent enfant. Une progression mélodique part, aux cordes, d'une pédale de Sol; la véritable idée thématique qu'elle détermine est disposée à l'octave, aux parties extrêmes (flûtes et cellos). La deuxième période de **B**, transposée par le cor anglais à la quinte inférieure est, là encore, accompagnée de la même succession de tierces qu'au début. Des glissandi sur harmoniques (au violon solo) attirent l'attention sur le décor de la forêt; on entend le coucou et d'autres oiseaux tandis que **B** poursuit inlassablement le thème

de la marche du Petit Poucet. Mais soudain, comme s'ils prenaient conscience de la frayeur de l'enfant isolé dans la forêt, tous ces bruits s'arrêtent et l'on retrouve **B** calme et uniforme. Dans la conclusion, les altos dessinent une courbe chromatique qui n'est pas sans analogie avec celle accompagnant **A**. La tête de **B**, tendrement estompée au hautbois, termine sur un accord de Do majeur qui vient jeter une touche lumineuse sur la mélancolie du conte.

III. LAIDERONNETTE, IMPERATRICE DES PAGODES

Jamais peut-être imitation n'a été mieux réussie que celle qu'en fait ici Ravel d'un tableautin chinois. Sa description plus vraie que nature des pagodes et pagodines chantant en s'accompagnant de théorbes faits de coquilles de "noix", est faite avec l'art d'un miniaturiste qui utiliserait une miraculeuse palette orchestrale. Le thème pentaphone (**C**), qui se joue entièrement sur les touches noires, au piano, (comme celui de "Pagodes", de Debussy), est articulé par le piccolo. Les groupes de cordes, divisés, mêlent des trémolos à de courts motifs en pizz et en sourdine. Célesta et harpe accentuent alternativement des accords de secondes. Son amour des jouets mécaniques entraîne Ravel à écrire des thèmes comme **D** et **E**, où l'on devine dans l'un les gestes de quelque poupée articulée, dans l'autre le déclenchement d'une boîte à musique.

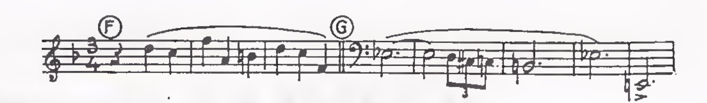


Toutes les phrases mélodiques se détachent d'un décor tissé d'harmonies suaves, typiquement ravéliennes. On reconnaît le dessin chromatique serpentant aux cordes. **E**, aux flûtes doublées par le xylo, est accompagné avec humour par tous les violons, en pizz. Dans un intermède en valeurs plus longues, l'idée thématique est tirée de **C**. Présentée d'abord parallèlement par les bois, les cors, la harpe et le célesta, elle marche ensuite en canon entre clarinette et célesta. Une nouvelle mélodie rappelant toujours **C** dans sa nature pentaphonique s'élève à la flûte. Et c'est la réexposition de C, par le célesta cette fois. A sa reprise, dans son timbre initial de piccolo, **C** se contrepointe au thème de l'intermède qui s'impose, là, comme un cantus firmus de choral. Pas de changement pour **D**, ni pour **E** rejoués intégralement.

IV. LES ENTRETIENS DE LA BELLE ET LA BETE

(Dans le ballet, ce morceau était précédé d'une introduction à 6/8, sorte d'invite à la valse).

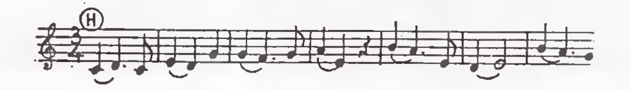
L'élégance de la courbe de **F** est celle de la Princesse elle-même. La clarinette met ce thème en valeur et la harpe l'accompagne doublée par les altos et les flûtes. Peu à peu des timbres nouveaux interviennent, mais c'est la clarinette qui a les honneurs du solo jusqu'à l'entrée du thème de la Bête (**G**).



Celui-ci confié à la sonorité grave du contrebasson, traduit le sombre amour que la Bête nourrit pour la Belle. Le triolet chromatique descendant et la chûte sur l'octave diminuée, ajoutent encore au caractère dramatique de **G**. **G** se hausse d'un ton, puis d'un demi-ton comme pour marquer l'insistance de la Bête à séduire la Belle laquelle répond (à la flûte), un peu effrayée et troublée à la fois. **G** raccourci continue son ascension, et se fait de plus en plus pressant; le mouvement s'accélère jusqu'à un "Assez Vif", puis retombe au tempo initial. La Belle, moins craintive, accepte le dialogue avec son étrange compagnon. Leurs deux thèmes se contrepointent dans les sonorités qui leur sont propres (clarinette et contre-basson). La conversation s'anime et, lorsque la Princesse, apitoyée par la souffrance de la Bête, consent à l'épouser, l'enchantement prend fin : le Prince Charmant apparaît. C'est sur un long glissando de harpe que le mauvais sort est conjuré et que s'opère la métamorphose. Le thème de la Bête est dès lors transfiguré. Le violon solo l'exprime en harmoniques aigus, les autres cordes, en sourdine, formant une trame d'accompagnement. Une dernière fois **F** et **G** s'unissent sur une longue pédale de Fa. Dans les dernières mesures, la tonalité de Do bémol majeur se glisse passagèrement au milieu d'accords de Fa majeur. Conclusion en Fa majeur sans plus aucune notes étrangères.

V. LE JARDIN FEERIQUE

Un nouveau décor est dressé. Et l'on retrouve le sommeil étonné de l'enfance en pénétrant dans ce jardin merveilleux. La longue mélodie qui nous y conduit lentement est entièrement diatonique, en Do majeur. L'abandon d'altérations semble être fait pour ramener la Princesse dans un monde plus réel. Pour nous, tout demeure dans le domaine d'un conte de fée, mais pour la Princesse, réveillée après son long sommeil et la fin de l'ensorcellement du Prince, c'est un bonheur qui ne tient plus du sortilège, mais bien de la réalité.



Cette mélodie n'est pas précisément un thème, c'est un poème déclamé d'abord par les violons, harmonisé avec recherche et dont la courbe n'est pas sans se rapprocher du style de Fauré. Une deuxième phrase est au violon solo doublé à l'unisson par le célesta; la harpe l'accompagne, dans l'aigu, par des accords plaqués. L'alto vient se joindre aux parties solistes. Les cordes (toutes divisées) expriment avec chaleur une troisième phrase qui suit une courbe descendante puis ascendante, avec le concours des bois. C'est enfin, sur pédales de tonique et de dominante comme l'apothéose de l'amour dans le Jardin Enchanté, orchestrée avec l'éblouissante inspiration et la parfaite science de Ravel.

La Suite Française pour Piano au XXe siècle*

TRADITION - FILIATION - ŒUVRES

par **Suzanne MONTU**

D) Danse et Exotisme

Leur rythme, leur spécificité étant très accusés, il semble hasardeux sinon inadéquat d'assimiler ces danses à la Suite telle que le concevait Rameau.

Une seule exception peut être envisagée en regard des **Trois Danses Méditerranéennes** de Robert Casedesus** (1899-1972).

Remarquons qu'avec ce titre, l'auteur se réfère à l'origine géographique des danses sans souci du rôle que les classiques ont attribué à la Sarabande au 18e siècle.

Parmi les grands virtuoses français internationaux Robert Casadesus est l'un des rares qui ait composé pour son instrument et singulièrement pour deux pianos.

1) **La Sardane :** d'origine catalane (32) **Tempo giusto** à 2/4 est construite sur la formule allègre ♩♫ Habilement, de brillants traits en triolets brisent passagèrement le rythme de cette pièce dont la partie centrale (aux deux dièses p. 9) apporte un heureux contraste.

2) **La Sarabande - Lento à 3/4**, est une danse très ancienne d'origine espagnole. Danse de cour par excellence, elle est noble et majestueuse. Une ligne souple aux fines modulations se détache sur le rythme persistant ♩♩♫ . Après une débauche de sonorités, la coda "murmurando", tristement ne laisse en rien prévoir :

3) **La Tarentelle - Vivo à 6/8 :** éclatante de soleil, de verve et d'entrain sous le ciel du Sud de l'Italie. Les rythmes s'opposent entre les deux pianos. L'envoûtement rythmique est inexorable, coupé par une brève accalmie; mais bien vite, il renaît, puis s'éloigne et disparaît dans un **glissando pp.**

Ces trois danses d'un ordonnancement parfait son les dignes descendantes des Suites de l'époque baroque auxquelles elles apportent une vitalité nouvelle.

En Amérique

Le Nouveau-Monde sera le principal pourvoyeur de danses étrangères auxquelles **Darius Milhaud** prête une oreille attentive et fidèlement réceptive.

Après son premier séjour au Brésil (1/2/1917 - novembre 1918) il composera **2 Suites de Saudades do Brazil** (1921) aux rythmes très typiques, fidèlement transcris dans leur esprit. A chacune d'elles il donne un titre, le nom d'un quartier caractéristique de Rio. Toutes sont à 2/4, mais l'agencement interne diffère à chaque pièce. "Le rythme des danses, le caractère populaire et anonyme de l'inspiration sont éclairés sous divers angles. Le compositeur concentre la matière musicale de façon à en extraire la quintescence et à en donner des portraits définitifs" (38); puis Cortot d'ajouter : "une immédiate et légitime célébrité consacrait d'emblée le charme pittoresque, la saveur sensuelle, l'invention rythmique faite d'un mélange de cadences tour à tour trépidantes ou lascives.

(...) Ce qui les colore d'un reflet si particulier, ce sont les modalités d'un rythme changeant et dont les capricieuses démarches n'altèrent cependant en rien la fixité quasi rituelle du **Tempo** fondamental (39).

1) **Sorocabo :** N'est pas sans rappeler la habanera.
2) **Botofago :** Figures rythmiques opposées.
3) **Leme :** A la calme et sensuelle mélodie au-dessus d'un rythme précis.
4) **Copacabana :** Eléments mélodiques et rythmiques de la habanera.
5) **Ipanema :** Nerveux et précis.
6) **Gavea :** Aux rutilants accords initiaux.
7) **Corcovado :** Aux courbes félines.
8) **Tijuca :** Nostalgique.
9) **Sumaré :** D'une gaîté franche frivole.
10) **Paineras :** Envoûtante et féline.
11) **Larenjeiras :** D'une légèreté insouciante.
12) **Paysandù :** A la volupté ensorcelante.

Nous ne saurions trop conseiller aux pianistes de relire le chapitre XI "Le Brésil" extrait de **Ma vie heureuse** de Darius Milhaud (Ed. Belfond). L'auteur y mentionne de précieuses indications sur l'atmosphère qui régnait à Rio et les heureux jours qu'il y coula en compagnie de Claudel, alors ambassadeur de France.

Trois autres Suites de Milhaud portent encore l'empreintre du continent américain :

Scaramouche** (1937) : composée à Paris, cette Suite est un paradoxe; les 1er et 3e mouvements sont extraits de la Musique de scène du **Médecin volant** de Molière que la troupe "Scaramouche" (d'où le titre) jouait à Paris.

1) **Vif** - Une entrée d'un entrain endiablé, construite sur les répliques constantes entre les deux claviers.

2) **Modéré :** Mouvement ajouté à la demande de l'éditeur. Calme et expressive, cette partie centrale un tant soit peu mélancolique, rappelle le caractère nostalgique des "blues" caractéristiques du folklore négro-américain.

3) **Brazileira** - Mouvt. de Samba, (2/4) : sur le rythme syncopé très caractéristique de cette danse brésilienne

1944 : **Le Bal martiniquais**** Milhaud est encore aux U.S.A. où il s'était réfugié depuis juillet 1940. Apprenant la libération de Paris, dans sa joie, il compose les deux pièces du **Bal Martiniquais :** dans la **Chanson créole,** on décèle quelques échos du célèbre "Adieu foulards", tandis que la **Biguine,** danse antillaise par excellence, est dominée par les rythmes syncopés. N'oublions pas, qu'en 1919, Milhaud avait fait escale aux Antilles en compagnie de Claudel et que ce séjour avait été pour lui une véritable fête.

1947 : **Carnaval à la Nouvelle-Orléans**** - Composé à la demande des célèbres pianistes Gold et Fizdale; 4 pièces bien distinctes. Encore aux Etats-Unis, Milhaud rédige cette Suite aux titres évocateurs :

1) **Mardi-Gras, Chic à la paille :** Rappel les évolutions et les défilés bruyants des masques, sur des rythmes très accusés.

2) **Domino noir de Cajun :** Mouvement dolent et sensuel, chant mélancolique, accrocheur et même aguichant. (Les Cajuns sont ces Louisianais qui parlent français).

3) **On danse chez Monsieur Degas :** Non pas chez le célèbre peintre Edgar Degas, mais chez son frère qui tient un commerce de coton à la Nouvelle-Orléans. Edgar Degas a d'ailleurs signé, vers 1870, un tableau "Le bureau du coton à la Nouvelle-Orléans". Dans cette ville de la Louisiane, on y danse comme à Paris sur un air de polka rudement rythmé très à la mode dans la capitale... Peu importe si la polka est d'origine polonaise!

4) **Les Mille cents coups** (400 coups) : Très truculent. Alternance bruyante, accords éclatants, puis divertissement dans l'aigu à l'allure désinvolte.

Mais il n'est pas que Milhaud qui ait été séduit par les rythmes du Nouveau-Monde.

En 1957, Jean Françaix propose **Huit Danses exotiques****. L'enchaînement de ces danses se rapproche de la conception de Rameau. Présentement, il s'agit d'une série de pièces qui s'opposent par le mouvement, le rythme, le caractère. Les thèmes avec leurs rythmes authentiques furent rapportés d'Amérique du Sud, précise l'auteur; cependant celui-ci ne gardera que l'élément mesuré, abandonnant la mélodie indigène. Les noms d'origine sont assez extravagants et dignes des tribus de la pampa.

1) **Pambiche - Risoluto :** De courtes phrases dans le médium et l'aigu se détachent sur une basse **ostinato** aux rythmes déhanchés.

2) **Baiao - Con morbidezza :** Danse sacrale que l'on imagine dans le silence d'un temple.

3) **Nube gris - Allegrissimo :** En ce mouvement diabolique, très scandé, ne peut-on imaginer une danse, une poursuite de jeunes indigènes de tribus isolées.

4) **Merengue - Vivo con spirito :** Danse burlesque, humoristique, aux rythmes hoquetés et aux éphémères intrusions chromatiques.

5) **Mambo - Allegrissimo : mp. pp. ppp.** sont les nuances exclusives, d'où se dégage une impression étrange et mystérieuse, sur un rythme constant et un **ostinato** de la basse.

6) **Samba lente - Tranquillo :** Les phrases de 10 temps (5/4 × 2), d'un rythme peu courant, se conjuguent avec des courbes mélodiques sensuelles.

7) **Malambeando - Vivo :** Une dualité rythmique binaire/ternaire règne entre les claviers dans ce **Vivo** très rapide.

8) **Rock'n'roll - Allegro :** Littéralement, le mot signifie se balancer, vaciller. Deux parties bien distinctes : la première aux multiples improvisations ne laisse nullement prévoir le rythme carré et les formules haletantes, hachées, de la seconde. Fin très brillante.

Dans l'ensemble de ces huit danses, on remarquera la rareté des mesures ternaires, la domination des mouvements rapides, la variété des **tempi.** L'unité est garantie par l'origine raciale commune des rythmes.

Enfin, nous terminerons ce "circuit géographique" par une œuvre défiant le temps et les lieux.

André JOLIVET (1905-1974) - **Cinq Danses rituelles** (1939).

On connaît l'art très personnel de Jolivet qui précise par ailleurs que "ses préoccupations essentielles sont de rendre à la musique son caractère originel, c'est-à-dire l'expression magique et incantatoire des groupements humains"... Les **Danses rituelles** se réfèrent aux groupements humains de toujours, mais particulièrement à ceux dits "primitifs" chez lesquels l'âme humaine a gardé toute sa virginité. Les titres correspondent aux étapes principales de la vie sociale et religieuse.(...) Ce sont en fait les danses de la naissance, de la puberté, de la guerre et de la virilité, de l'amour et du mariage, de la mort et de la résurrection".

La 1e audition par Lucette Descaves, le 11 juin 1942 fut un évènement qui souleva l'enthousiasme comme le refus le plus exalté.

1) **Danse initiatique - Modéré :** Sur une pédale de **sol ppp.**, dans un halo de brume, va se détacher un air de flûte que l'auteur entendit aux confins du désert. Le climat reste sombre, souligné par des tenues graves.

Un rythme obsessionnel se superpose au chant toujours plus ample de la flûte avant de s'effacer dans la curieuse sonorité d'une doublure à 2 octaves vers l'aigu.

2) **Danse du Héros** - 88 à la noire : Après la mesure d'introduction, elle éclate dans un climat assez lourd dominé par le rythme d'origine péruvienne quasi barbare et ostiné. Y succèdera une suite de séquences où les éléments originaux s'accumulent en une richesse d'écriture poussée au paroxysme. Une seconde partie étayée sur un motif dans l'extrême grave (p. 14, **mat et assez lourd)** adopte le même processus d'ajouts d'éléments nouveaux, qui aboutissent à une débauche de sonorités et d'harmonies démoniaques.

3) **Danse Nuptiale - Très allant,** 104 à la noire : Le contraste est violent. Après une introduction aux traits fuyants, un chant souple, calme, soutenu d'harmonies statiques sans heurts, se déroule, dominant tout l'espace sonore. Un instant de fluidité lumineuse précède le retour de ce chant de la jeunesse et de ses enchantements.

4) **Danse du Rapt - 116 à la noire :** Les toutes premières mesures font déjà appréhender la sauvagerie primitive, impulsive que rien n'apaise; affirmées par la séquence terminale dans l'extrême grave, ainsi que par le chromatisme répétitif combien inquiétant, elles créent une tension d'effroi accablante.

5) **Danse Funéraire - Allant,** 60 à la noire : Déploration, plainte qui s'amplifiera, s'enflera même avant d'éclater sur de déchirants accords **ff.** libérateurs. La déploration reprend son motif mais avec une expression plus intense et moins d'intériorité.

En tout état de cause, œuvre d'une lecture et d'une difficulté extrêmes, impossible à classer en une catégorie quelconque car, ainsi que le précise l'auteur "mes formules mélodiques et les rythmes dits "primitifs" sont intégrés à un langage hors du temps" (40).

En Marge de la Suite

Deux œuvres immenses d'Olivier Messiaen : les **Visions de l'Amen**** et les **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** sont composées respectivement en 1943 et 1944. A proprement parler, ce ne sont pas des Suites répondant aux normes très diverses énoncées, mais deux **Cycles,** les pièces étant de même nature : pour le premier : Vision différente de chaque **Amen;** pour le second : interprétation nouvelle du "Regard" de chaque messager céleste.

Musicalement ces œuvres sont dominées par un **thème principal** hors de la conception de la Suite, en l'occurence **Thème de la Création**, répété trois fois dans les **Visions de l'Amen; thème de Dieu** dans les Vingt Regards, deux autres thèmes y sont adjoints : le **Thème de l'Etoile et de la Croix** (cyclique) et le **Thème d'accords** (autour duquel sont édifiés les plans sonores).

Ces cycles non assimilables, dans la forme, aux cycles vocaux (Beethoven, Schubert, Schumann, Fauré) s'y rattachent impérieusement par leur gravitation autour de l'idée centrale précise et unitaire. (41).

On peut conclure sans hésitation que toutes ces Suites quelles que soient leurs motivations, quels que soient leurs auteurs sont l'aboutissement, parfois l'apothéose d'un long cheminement dont on décèle les racines profondes au 18e siècle en Allemagne et en France; car même Schumann qui semble un novateur romantique, asservit, assouplit, humanise, poétise la forme ancienne plus qu'il ne la rejette totalement, pour faire œuvre de créateur au sens étymologique du terme. L'alternance des mouvements, des rythmes, l'apparentement tonal, bases même de la Suite, demeurent. Nombre de modernes au XXe siècle se montreront moins respectueux de l'héritage classique ou seulement romantique.

Notes :

38) Ibid. p. 297

39) CORTOT; op. cité, vol. III, p. 66.

40) Les citations entre "" sont d'André Jolivet. Le commentaire a été rédigé d'après la remarquable étude d'Hilda Jolivet **avec André Jolivet,** Paris, 1978, Flammarion, p. 142-143-144.

41) Cf. Michèle Reverdy : **L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen** Paris 1978; Leduc, p. 26 à 59.

ADDENDA

La liste des œuvres commentées ou citées est loin d'être exhaustive. En raison des dimensions forcément restreintes d'un exposé, il fallait faire un choix parfois arbitraire.

Ne sont donc pas mentionnées : les œuvres épuisées et introuvables, ce qui nous fera regretter amèrement l'absence de la charmante **Suite de Maurice Franck** (1897-1982), de la **Suite armoricaine de Jean Langlais** (né en 1907) et de la **Suite monodique** du très grand musicien qu'était **Jehan Alain** (1911-1940).

N'ont pas été également citées un grand nombre de Suites faciles, simples, souvent charmantes mais qui n'ajoutent rien à l'originalité de la forme; oblitération aussi des premiers essais d'un compositeur qui n'a pas encore dégagé sa personnalité comme Albert Roussel dans **Les heures passent** op. 1.

Par contre de nombreuses œuvres de l'Ecole Franckiste sont délaissées des interprètes actuels sans raison valable apparente, tels sont les cas suivants :

Vincent d'Indy (1851-1931) **Tableaux de voyages** - 13 pièces - 1920 (7).

Albéric Magnard (1865-1914) : Promenades - 1893 - (qui ont servi de modèle à Milhaud pour son **Paris.** (2).

Guy Ropartz (1864-1955) :
5 pièces brèves (1889) (2)
Dans l'ombre de la montagne - 7 pièces - 1913 (2).
Musiques au jardin - 6 pièces - 1917 (2)
Croquis d'été - 1918 (2)
Un Prélude dominical et 6 danses pour chaque jour de la semaine - 1928-1929 - (2)
Croquis d'automne - 1930
Jeunes Filles - 5 esquisses - 1930 - (2)

Marcel Labey (1875-1928) : **Suite pour piano** - 1913 - aux Editions Chapelier.

La destination notoire et affirmée de certaines musiques de scène ou de ballets (**Pelléas et Mélisande** de Fauré, la **Boîte à Joujoux** de Debussy) ne permettait pas d'incorporer leur transcription à ce bref panorama.

Enfin, il semblait impossible de multiplier les titres afférents à une esthétique précise et déterminée.

Par ailleurs, le lecteur trouvera dans **"Un nouvel art du Piano"** de Lucette Descaves (Ed. Billaudot), une documentation éclectique et complémentaire répondant aux aspects étudiés de cette forme si mouvante, soit 35 à 40 titres de Suites et assimilés.

Liste des Oeuvres et Editeurs
(Les chiffres ( ) indiquent les éditeurs)

AURIC :
Doubles Jeux** (10)
Partita** (4)

CASADESUS :
Danses méditerranéennes** (2)

DEBUSSY :
Children's Corner (2)
En Blanc et noir** (2)
Petite Suite* (2)
Pour le Piano (6)
Suite bergamasque (6)

ENESCO :
Suite dans le Style ancien (3)

FAURE :
Dolly* (7)
Masques et Bergamasques* (2)

FRANCAIX :
Huit Danses exotiques** (11)
Si Versailles m'était conté (9)

GRUNENWALD :
Suite de Danses (10)

HONEGGER :
Prélude - Arioso - Fughette (10)

IBERT :
Petite Suite (5)
Rencontres (7)

JOLIVET :
Cinq Danses rituelles (2)

MESSIAEN :
20 Regards sur l'Enfant Jésus (2)
7 Visions de l'Amen** (2)

MILHAUD :
Le Bal Martiniquais** (8)
Paris** (4 pianos) (4)
Saudades do Brazil (4)
Scaramouche** (10)

MILHAUD : suite

Six Danses en trois mouvements** (4)
Suite pour le piano (2)
Suite op. 300** (7)

POULENC :
Napoli (10)
Suite (1)
Suite française (2)

RAVEL :
Gaspard de la Nuit (2)
Ma mère l'Oye* (2)
Le Tombeau de Couperin (2)

RHENE-BATON :
En Bretagne (2)

ROGER-DUCASSE :
Petite Suite* (2)

ROUSSEL :
Rustiques (2)
Suite op. 14 (10)

SATIE :
Aperçus désagréables* (4)
Trois petites Pièces montées* (4)

SAUGUET :
Les Jeux de l'amour et de hasard** (4)

SCHMITT :
Une Semaine du Petit Elfe Ferme-l'œil* (2)
Pupazzi (10)

SEVERAC :
Cerdaña (10)

TANSMAN :
Suite avec orchestre** (4)
Suite dans le Style ancien (4)

VUILLEMIN :
En Kerneo (2)

Editeurs

1) Chester (Londres)
2) Durand
3) Enoch
4) Eschig
5) Foetisch
6) Jobert
7) Leduc
8) Leeds - (U.S.A.)
9) Ray-Ventura
10) Salabert
11) Schott (Mayence-R.F.A.) représenté par Eschig

* Voir l'Education Musicale nº 318-321-322-323.



• **Milko Kelemen,** Labyrinthes sonores. Réflexions d'un compositeur sur la nouvelle musique. Champion-Slatkine - Paris-Genève (1985) in 8° 188 pages, ISBN 2-05 100691-1.

La collection consacrée aux compositeurs des **Editions Champion Slatkine** qui éditent des monographies sur H. Wolf, Schönberg et son école, G. Bizet. La musique contemporaine (réédition de **vingt ans de musique** — de Messiaen à Boulez, de Boulez à l'inconnu) par A. Golea, fait le point, sous la plume de Milko Kelemen, de la nouvelle musique "si difficile à comprendre" avec des aperçus sur la conception de la beauté du XIX[e] siècle, les bruits perçus par Russolo et les futuristes, accompagnés de souvenirs de Darmstadt.

L'auteur y passe en revue des considérations sur la composition musicale, les états successifs des compositeurs — suffit-il "d'ouvrir le robinet pour que l'eau comme la musique — se mette à couler?" (p. 90), les auteurs souvent sollicités par la mode et parfois victimes de leurs succès. Milko Kelemen cite le cas de névrosés. Il y montre comment la douleur peut susciter la création (affections chroniques, coliques néphrétiques).

L'œuvre de Kelemen musicien yougoslave est peu connue en France. Les éditions Bordas citent son nom dans le **Dictionnaire de Musique** (éd. 1970) —, né en 1924 à Podrawska Slatina élève de Messiaen (Paris) de W. Fortner (Fribourg), il fonde la Biennale de Zagreb.

Parmi ses œuvres : **"Apocalyptica"** Visions d'après le "Livre des Livres", opéra-ballet (1979, Graz, Autriche). "Equilibres" pour deux orchestres, un concerto pour piano et deux orchestres (piano avec modulateur de fréquences) **Abécédarium** pour instruments à cordes. Voici aussi **Olifant** pour trombone (trombita, sorte de cor de bétail polonais) et dont la première remonte à 1971 avec V. Globokar en soliste, sous la direction de G. Amy.
Citons enfin **Les Mots,** cantate pour mezzo soprano et orchestre d'après un texte de J.P. Sartre qui évoque dans ce livre des souvenirs sur son enfance et sa famille. Ainsi Milko Kelemen explique, dans son livre, les **Labyrinthes sonores,** en se faisant l'avocat de sa génération et de celle apparue trente ans plus tard, et tente de nous éclairer en nous livrant ses réflexions, se fondant "sur un plaidoyer pour une composition libre et spontanée" et en posant le problème des archétypes que C.G. Jung a présenté comme des images originelles.

Olivier CORBIOT

• **Béla Bartók vivant. Souvenirs, études et témoignages,** recueillis par Jean Gergely, Publications orientalistes de France, Paris, 1985, 220 p.

Le défunt Festival de Royan avait refusé d'inscrire à son programme des œuvres de Béla Bartók (1881-1945), jugeant leur auteur trop peu créateur, tout juste bon à utiliser le folklore... Les modes passent mais le génie reste, et ceux que la musique de Bartók fait fondre de plaisir et d'humanité savent combien ce musicien a su transcender le folklore de sa Hongrie natale et des pays voisins. Jean Gergely a montré cette richesse dans un ouvrage magistral : *Béla Bartók, compositeur hongrois,* 3 vol., La Revue Musicale, 1980. Albert Richard, Directeur de la Revue Musicale, avait créé un Comité Français pour la Célébration du Centenaire de Béla Bartók et avait demandé à Jean Gergely d'en assurer la présidence en vue de la confection d'un numéro spécial de la revue. Jean Gergely se mit au travail dès 1980, et en voici le résultat, disponible pour le 40[e] anniversaire de la mort de Bartók. Vingt-trois personnalités musicales vivant en Hongrie, dont Ditta Pasztory-Bartók (femme du compositeur, aujourd'hui décédée), mais aussi Yehudi Menuhin, François-Bernard Mâche, etc., ont apporté leur précieuse collaboration, éclairant de nombreux aspects méconnus du compositeur. Une contribution majeure à la connaissance de Bartók.

• **Percussions par Henri Guédon,** Alphonse Leduc, Paris, 1985, 70 p.

Voilà un ouvrage sympathique, pédagogique et court qui rendra les plus grands services à nos collègues. Il s'agit d'une initiation aux percussions des Caraïbes. On part d'un disque, *Retour*, qu'Henri Guédon a enregistré chez *Le Chant du Monde* (LXD 74 767) et on poursuit avec des explications claires et simples sur le livre qui est illustré de partitions et de nombreux schémas. C'est aussi l'occasion d'élargir vers les percussions traditionnelles de l'Afrique ou de l'Inde. Une sélection bibliographique et discographique et un index sont aussi les bienvenus.

• **Haendel par Christopher Hogwood,** traduit par Dennis Collins, Lattès, Paris, 1985, 318 p.

Claveciniste, chef d'orchestre, spécialiste de la musique du XVIII[e] siècle, Christopher Hogwood était tout désigné pour écrire un livre sur Haendel. Profitant de la grande richesse des archives britanniques sur ce musicien, Hogwood a réalisé un travail utile : faire le point sur tout ce que l'on sait de la vie de Haendel. Et il n'était pas facile de faire le tri entre les légendes, les erreurs longtemps répétées, l'élimination d'apocryphes comme la *Passion selon saint Jean,* et les faits authentiques, confirmés ou non par des textes d'époque. On lit aussi avec plaisir une bonne description de l'ambiance musicale de Londres et le chapitre sur la postérité de Haendel. On apprécie également le tableau chronologique, dû à Anthony Hicks. Pourtant, on a l'impression d'un manque, car ce livre est une biographie, et il n'y a

rien, ou presque, sur les œuvres; c'est fort dommage. Quant au lecteur non familiarisé avec l'Angleterre de la première moitié du XVIIIe siècle, il aura bien du mal, par exemple, à s'y retrouver dans la famille royale ou les institutions anglaises. Mais est-il pensable, pour un Anglais, d'ignorer les prénoms des huit enfants de George II et Caroline? Il est vrai qu'à l'époque victorienne, nos voisins d'Outre-Manche avaient forgé ce savoureux proverbe : "Les Nègres commencent à Calais"...

• **Luciano Bério, Chemins en musique,** par Ivanka Stoianova, La Revue Musicale, triple numéro 375-376-377, Paris, 1985, 512 p.

Comme Pierre Boulez, Luciano Berio fête cette année ses soixante ans. Ce compositeur italien est l'auteur d'une centaine d'œuvres qui ont presque toutes déjà connu les honneurs du disque. Sa carrière est jalonnée d'étapes glorieuses : son mariage avec l'extraordinaire chanteuse Cathy Berberian, inspiratrice et créatrice de certaines de ses œuvres; la rencontre, à Darmstadt, de la "génération de 1925" de Milan; le professorat aux Etats-Unis, où il a fondé le Juilliard Ensemble de New York; son passage à l'I.R.C.A.M.; etc. La France lui rend hommage en cette saison avec *La Vera Storia* représentée à l'Opéra de Paris. Il manquait un livre pour aimer et comprendre ce qui est déjà un univers musical; c'est chose faite grâce à la musicologue Ivanka Stoianova. La présentation est de plus originale, sur deux colonnes : à droite, l'étude musicologique, très fouillée; à gauche, des extraits d'interviews de Berio, Cathy Berberian, etc. Des extraits des partitions, un catalogue des œuvres, une discographie et un index viennent compléter cet ouvrage de référence sur un maître de notre temps.

• **Tableau Synoptique Les Compositeurs,** éditions J.M. Fuzeau, Courlay, 1985, poster de 120 × 90 cm.

Ce tableau synoptique (édition corrigée) qui s'étend de la fin du XVIe siècle à la première moitié du XXe siècle, disposé par tranches verticales de 50 ans, présente 90 compositeurs avec leurs dates de naissance et de mort. Vingt-quatre de ces compositeurs se détachent au centre du tableau par une représentation en buste. Les autres sont au bas du tableau avec un point de couleur indiquant leur pays d'origine. Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus original de ce tableau, les principaux noms de la littérature et de la peinture viennent couronner l'ensemble, permettant de situer les musiciens au milieu des courants littéraires et artistiques. On peut certes chinoiser, regretter que Schumann n'ait pas droit à son buste ou que Bach ne soit pas représenté d'après le tableau authentique de Haussmann mais d'après un portrait douteux. Mais on apprécie cette invitation à la pluridisciplinarité que l'on retrouvera dans d'autres posters du même éditeur replaçant la musique et les instruments dans leur cadre historique et géographie (cf. *Les instruments provençaux* ou *Le Moyen Age*).

Philippe ZWANG

• Hélène CHARNASSÉ. **La guitare.** 128 pages. Editions des Presses Universitaires de France. Collection Que Sais-je ? N° 1291 - 1985.

L'organologie a fait plus de progrès au cours des trente dernières années que pendant tous les siècles qui ont précédé et ce, grâce à l'interrogation minutieuse des documents iconographiques — il est aujourd'hui communément admis que l'on peut faire confiance aux représentations des instruments par les peintres et les sculpteurs d'antan — ainsi qu'à l'étude scientifique des instruments anciens, par analyses chimiques ou examens aux rayons X et ultraviolets. Ainsi, il est désormais possible de révéler l'état original d'instruments mutilés au cours des siècles.

Qui mieux qu'Hélène Charnassé, Maître de Recherche au CNRS, pouvait faire le point de nos connaissances sur l'évolution de la facture de la guitare, depuis sa naissance probable au Moyen-Orient dans les années 1350 avant notre ère jusqu'à l'apparition de la guitare moderne à six cordes, que l'on peut dater approximativement des années 1770 — le plus ancien exemploire connu ayant été construit en 1773 par le facteur orléanais François Lupot ?
Parallèlement à l'histoire de la facture instrumentale, l'auteur s'est attaché à décrire les progrès de la technique instrumentale et la constitution d'un répertoire spécifique. Tout un chapitre est consacré à la place de la guitare dans la musique savante contemporaine, ainsi qu'à sa pratique professionnelle et amateur.
L'auteur nous propose enfin un panorama des expressions ethniques et populaires de la guitare à travers le flamenco, les musiques d'Amérique latine, le jazz, le rock, la folk music... Le descriptif des nouveaux matériels acoustique, électrique et électro-acoustique ne manquera pas d'être fort utile à nos collègues qui souhaitent se retrouver dans le maquis des nouvelles lutheries.

Dans sa conclusion, l'auteur regrette une certaine désaffection qui se manifeste depuis peu à l'égard de la guitare (au bénéfice des mini-claviers, orgues portatifs ou synthétiseurs).
Mais la guitare ne va-t-elle pas ainsi retrouver son juste public, après une vogue qui ne fut pas toujours de bon aloi ?

Francis COUSTE

notre discothèque

LES COMPACTS

CD **Jean Sébastien BACH** (1685-1750)
Les six Concertos brandebourgeois
PHILIPS... *(DDD)*... **412 790-2**
(disponible en microsillon)

Mieux que la récente version Hogwood, voici enfin des Brandebourgeois nécessaires et vraiment nouveaux, totalement accomplis. Nous n'avions pas eu semblable révélation depuis le premier Harnoncourt des années 65-70, et Dieu sait pourtant que les maisons de disques n'ont jamais craint de nous les trop servir ! Il faut entendre absolument cette interprétation éblouissante que l'ensemble **I Musici** au mieux de sa forme nous offre là. Un jeu serré, ardent et sûr, jamais brutal, le diapason moderne, des ornements habiles et de bon aloi, le juste nécessaire, une musicalité intelligente, deux doigts de bon sens et une sensibilité évidente constituent les principaux ingrédients de la réjouissance, car il s'agit bien là d'une jubilation rayonnante et communicative; contagieuse. La musique vit, évolue, respire, sans fard ni manière.

Brandebourgeois traditionnels ? (lisez classiques), Brandebourgeois baroques ? la question demeure sans objet. Les artistes s'inspirent des deux styles avec une prudente et salutaire réserve. Pour le meilleur, I Musici tente et réussit un superbe mariage de raison entre ces deux écoles ennemies.

(2 CD en coffret : 10 plages, 41 mn 43; 8 plages, 52 mn 37).

CD **Franz LISZT** (1811-1886)
Les Préludes, Danse Macabre, Fantaisie Hongroise, Mephisto-Valse
FORLANE... *(DDD)*... **UCD 165-16**

L'Aventure de la vie, le *Dies Irae*, *Méphisto* comptent parmi les grands thèmes de l'univers fantastique au XIXe siècle; par ailleurs "Les Préludes", 3e des 13 Poèmes Symphoniques, la paraphrase impétueuse de la "Danse Macabre" pour piano et orchestre, la "Fantaisie" adaptée de la 14e Rhapsodie pour piano, et la seule des quatre Méphisto-valses orchestrée, d'un abord facile, constituent pour beaucoup les premiers souvenirs d'une enfance à la découverte de la musique. Saine éducation !

Si les Suites de l'Arlésienne et de Carmen par J.C. Casadessus (cf. Bizet 33t.) me déçoivent, il n'en va pas de même ici. **Casadessus** à la tête de l'*Orchestre Symphonique de Radio-télé-Luxembourg* et **France Clidat** au piano se montrent diaboliquement efficaces. Leur jeu acéré, virtuose par essence, fébrile, exhibitionniste avec un brin d'humour consacre la réussite de ce récital "initiatique" haut en couleurs et fort bien conduit.

(4 plages : 61 mn 04).

Hervé MUSSON

CD **Johann Sebastian BACH** (1685-1750)
L'Offrande musicale
PHILIPS... Neville Marriner... *(ADD)*... 412 800-2

Tous les mélomanes connaissent l'anecdote de l'arrivée de Bach à Potsdam, le 7 mai 1747 : *"Le vieux Bach est là !"* clamait le jeune roi de Prusse Frédéric II... Sans avoir eu le temps de se changer, le "vieux" Cantor doit essayer tous les claviers des instruments de Sans-Souci (le Grand Trianon prussien); il doit même improviser sur un sujet fourni par le bouillant monarque... Le fameux *thème royal* est en réalité très malcommode et on se demande aujourd'hui s'il est bien du roi... En tous cas, le *ricercare* à trois voix qui ouvre le recueil correspond sûrement à l'improvisation devant le roi, et c'est le morceau le moins intéressant de l'ensemble. Le reste est un chef-d'œuvre que Bach adressa au roi avec un apparat littéraire ironique à souhait : le génie musical de Jean-Sébastien avait triomphé de toutes les difficultés. Il était donc inutile, comme pour *L'Art de la fugue*, de préciser les parties instrumentales; il suffit de les réaliser en faisant chanter cette merveilleuse polyphonie. La présente orchestration, due à Neville Marriner (c'est une réédition du microsillon), est intéressante, mais ce n'est pas l'enthousiasme. Elle s'écoute cependant avec plaisir, et on apprécie aussi bien la direction de **Neville Marriner** que les performances des solistes comme **Iona Brown** au violon ou **William Bennett** à la flûte.

Philippe ZWANG

Les 33 Tours

• **Claudio MONTEVERDI** (1567-1643) : **Orfeo**
Gino Quilico, orfeo. Audrey Michael, Euridice, La Speranza. Carolyn Watkinson, La Messaggiera. Eric Tappy, Apollo. Et : Colette Alliot-Lugaz, Danielle Borst, Henri Ledroit, François Le Roux, Guy De Mey, Frangiskos Voutsinos, Shelley Whittingham.
Ensemble vocal de la Chapelle Royale. Orchestre de l'Opéra de Lyon.
Direction : Michel CORBOZ.
2 Disques **ERATO NUM 75212** - Existe en C.D. et en Cassettes.

C'est à la version filmée du festival d'Aix en Provence dans une mise en scène de Claude Goretta que nous devons ce cinquième enregistrement discographique de l'Orfeo de Monteverdi. Il s'agit, en effet, de la bande son de ce film. Les deux grandes versions en présence aujourd'hui sont : la deuxième d'Harnoncourt (1981, la première : 1969) et la deuxième de Corboz qui nous occupe aujourd'hui (la première : 1967). On peut préférer l'une à l'autre, mais sans qu'il soit raisonnable, ni même réaliste d'affirmer que l'une est plus authentique, plus musicologiquement vraie que l'autre, tant la notation musicale de Monteverdi réduite à l'essentiel, à une sorte de schéma dont aucun chanteur ne peut se contenter, laisse de possibles. C'est là tout le prix de ce fameux *"parlar cantando"* qui oblige le chanteur à être aussi et peut-être surtout un tragédien. Tragédien qui ne peut limiter son rôle à *lire* respectueusement le texte, mais qui doit prendre le *risque* de le *dire*, de l'exprimer. Il y avait certes au XVIe et XVIIe siècles une tradition dont les échos affaiblis et parfois contradictoires se retrouvent dans des écrits des contemporains : mais ce papier et cette encre ne remplaceront jamais un impossible témoignage sonore, qui seul mettrait (hélas) tout le monde d'accord. La réussite d'un opéra réside autant et même plus dans la prestation individuelle de chacun des personnages liée à l'opportunité et à l'homogénéité de leur distribution, que dans la valeur du seul chef. Pour ma part, j'apprécie ici que l'impossible compromis que représente le *"parlar cantando"* soit résolu par l'ensemble des interprètes en faveur du *chant* plutôt que de la parole. Ainsi l'Orfeo ne se contente pas de vérifier une fois encore une *théorie* dont peu avant Peri et Caccini avaient

éprouvé la validité, mais il ouvre le premier grand chapitre de l'histoire de l'Opéra. Histoire qui nous conduira à Wozzeck en passant par Don Juan, Tristan, Boris et Pelléas ! De la confrontation Harnoncourt/Corboz à propos de Monteverdi il ne ressortira rien que nous ne sachions déjà sur la conception et le tempérament des deux illustres interprètes. On rechercherait en vain chez Corboz ces fulgurances, cette vivacité, ce *"far stupire"* à la limite parfois du sauvage que l'on trouve chez Harnoncourt et qui a de quoi séduire. Il emporte notre adhésion par d'autres qualités : le sens de l'équilibre, de la construction ou rien n'est laissé au hasard. L'Orfeo de Gino Quilico, la première voix "italienne" de la discographie me convainc pleinement tant il y passe d'émotion, d'intelligence et d'amour du texte. L'ensemble de la Chapelle Royale, que l'on entend pour la première fois sans son chef est superbe. L'Orchestre de l'Opéra de Lyon très à la hauteur de sa tâche.

Je recommande très chaleureusement cet enregistrement qui a en outre le gros avantage d'être réparti sur 4 faces et non 5 ou 6 et d'offrir à l'auditeur français une traduction qu'il peut lire du libretto de Striggio !

- **TROUVERES** : Chansons d'Amour Courtois dans le Nord de la France de 1175 à 1300 environ. Chansons, Motets, Chansons de Toile, Estampie, Jeu-Parti, Rondeaux.
  Ensemble SEQUENTIA.
  Album 3 disques Deutsche HARMONIA MUNDI 16-9501-3.

Que voilà un album bien venu ! A la séduction de l'écoute il allie le plaisir d'une curiosité satisfaite dans les meilleures conditions : les bons disques de musique médiévale ne sont pas si fréquents. Sur ses six faces qui regroupent une soixantaine de pièces, six compositeurs seulement ont été retenus : Conon de Béthune, Gace Brulé, Blondel de Nesle, Adam de la Halle (un disque complet), Jehannot de Lescurel, Petrus de Cruce. Cet album évite donc le piège habituel de l'échantillonnage où un maximum de compositeurs nous est offert dans un minimum de place (imaginerait-on un trente centimètres consacré à 15 compositeurs romantiques ?). Ici, chacune des six faces (qui toutes approchent presque les 30 minutes) prend le temps de nous montrer les divers aspects d'un compositeur, voire les multiples péripéties polyphoniques que peut engendrer une même *"teneur"* (*tanquam,* ou *flos filius*, dans le premier disque). Dans le disque consacré à Adam de la Halle, quelques rondeaux très connus et maintes fois enregistrés voisinent avec des motets, chansons et jeu-parti qui sont de véritables découvertes. L'ensemble **Sequentia** spécialisé dans la musique médiévale regroupe huit membres qui sont chanteurs et/ou instrumentistes. Ces huit musiciens, d'origine anglo-saxonne (exceptée Guillemette Laurens) utilisent au mieux les multiples ressources de leur voix et de leurs instruments pour mettre en valeur chacun des rares bijoux de ce florilège. Mais là aussi le piège des petites sonorités raccoleuses est évité : si l'on excepte l'emploi d'un petit orgue portatif pour trois pièces du troisième disque, seules les cordes sont utilisées : vièles à archet (fidels), vièle à roue (symphonia), luth, psaltérion, harpe. Cet album se double d'une magnifique anthologie de l'Art des instruments à corde au Moyen Age : d'ailleurs certaines pièces sont elles strictement instrumentales. On notera pour l'une d'elle, à 2 voix (clausule sur le ténor *flos filium*) deux exécutions successives dans lesquelles harpe et vièle sont interchangées !

Notons que la notice, malheureusement en allemand et anglais uniquement, donne le détail des instrumentations et le texte *in extenso* pour chacune des pièces, c'est là un guide fort précieux. Regrettons que le texte de présentation de notre compatriote Pierre Bec, ne soit pas reproduit dans sa version originale : un comble pour une anthologie de musique française diffusé en France !

Mais cela ne doit pas vous retenir de vous procurer ce merveilleux album réalisé avec tant de respect, de musicalité et de ferveur !

Jean-Jacques PREVOST

- **Jean Sébastien BACH** (1685-1750)
  CANTATES
  Pour le Dimanche après le Nouvel an **BWV 58** (Leipzig, 2e version, la première est perdue); *1er jour de la fête de Pentecôte* **BWV 59** (Leipzig); *24e Dimanche après la Trinité* **BWV 60** (Leipzig, même Cantus Firmus, même titre "oh Eternité, parole qui foudroie" que la cantate BWV 20, début du choral repris par Alban Berg dans son concerto pour violon); *Pour le 1er Dimanche de l'Avent* **BWV 61** (Weimar); *Pour le 1er Dimanche de l'Avent* **BWV 62** (Leipzig, même C.F. utilisé dans les deux cantates); *Pour le 1er jour de la fête de Noël* **BWV 63** (Weimar); *Pour le 3e jour de la fête de Noël* **BWV 64** (Leipzig); *Pour la fête de l'Epiphanie* **BWV 65** (Leipzig); *Pour le 2e jour de la fête de Pâques* **BWV 66** (Leipzig, adaptation d'une cantate profane perdue). Numérotation chronologique BWV 58/66 : 161, 28, 50, 116, 100, 9, 54, 57, 64 selon le livre capital, et de base **"Guide pratique des cantates de Bach"** de Philippe ZWANG paru aux éditions Robert LAFFONT — un livre indispensable à toute étude sérieuse sur les cantates.
  C'est une fraction de l'**intégrale Rilling** produite par LAUDATE et distribuée par **Schott.**

Aux deux Livres Majeurs de la musique, "Le Clavier bien tempéré" et les "32 Sonates" de Beethoven, il conviendrait d'ajouter enfin ces quelques 200 cantates. Une leçon d'écriture aussi magistrale que "l'Art de la fugue" et la meilleure approche de l'homme Bach au quotidien. Cette intégrale est disponible en coffrets de 10 disques, en disques séparés, ou en coffrets de luxe, environ 8 cantates chaque, partitions incluses. Interprétation traditionnelle. Rilling ne se veut pas musicologue, il utilise les instruments habituels, les nôtres, avec intégrité. Effectifs, tempi, jeu des instruments, voix simples et ardentes assurent le bel équilibre d'un ensemble exclusivement musical, religieusement musical. Il serait malhonnête de prétendre juger cette intégrale-ci par rapport à l'autre d'Harnoncourt presque achevée; les deux suscitent d'immenses joies mais elles procèdent d'une démarche si fondamentalement différente que toute comparaison immédiate défavoriserait sans appel l'une et l'autre à son tour. Rilling, chaleureux, égal, nous propose une interprétation vécue "de l'intérieur", sensible et sereine, d'évidence. Une Bible !

- **Hommage à BRASSENS et autres œuvres de Roland DYENS**
  "Je m'suis fait tout p'tit", "Pénélope", "Au bois de mon cœur" etc
  Sonatine libre, Version latine, Tango en skaï
  AUDIVIS... AV 4731 (disponible en cassette)

Le **Quatuor Enesco, Roland Dyens** à la guitare, **Michel Terrioux** au vibraphone se régalent de thèmes fameux comme "Les copains d'abord" et bien d'autres mêlés aux titres déjà cités. Voici de charmantes plaisanteries que Brassens n'aurait sans doute pas désavoué. Leur succèdent trois œuvrettes d'inspiration brésilienne pour guitare seule ou accompagnée. Quelques rythmes sensuels, un zeste de nostalgie bon-enfant pimentent l'ensemble.

- **Georges BIZET** (1838-1875)
  Carmen : *Suites n° 1 et 2; L'Arlésienne : Suites n° 1 et 2*
  FORLANE... numérique... **UM 6533**

Sage exécution. Trop sage ! On y chercherait en vain cette plasticité enivrante et somptueuse si particulière aux quatre recueils en forme de pot-pourris hautement, merveilleusement populaires. Carmen a perdu son cœur, et l'Arlésienne sont teint. L'*Orchestre National de Lille* et **Jean-Claude Casadessus** parcourent la musique sans vraiment parvenir à lui donner un sens. Ils nous en laissent l'impression indécise d'une fête désenchantée, convenue, ternie.

Hervé MUSSON

• **Fr. SCHUBERT** (1797-1828). *(Flûte et piano)*
Introduction et variations sur un thème de La Belle Meunière
Sonate "Arpeggione"
Sérénade
JAMES GALWAY plays **Schubert**
RCA *Digital* **RL 70421**
Notice traduite (de l'anglais) en français et en allemand
Enregistré en 1984

Disons-le d'emblée, un disque indispensable pour tous ceux d'entre nous qui n'auraient pas eu le privilège d'assister à un concert de cet "exceptionnel flûtiste" (comme l'écrivait *Marcel Moyse*) qu'est **James Galway.** Au-delà d'une technique sans faille (rondeur des graves, pureté des aigus, souplesse du legato, etc...) qui lui a ouvert l'accès (en tant que 1re flûte) de l'*Orchestre Philharmonique de Berlin*, cet instrumentiste, d'origine irlandaise, possède un rare don d'émotion, et celui, plus rare encore, en particulier chez les virtuoses de la flûte, de communiquer cette émotion. Maintenant qu'il se consacre uniquement au concert, chacune de ses apparitions en public parvient à transformer la salle en un salon intime où tout auditeur se sent l'invité privilégié d'un récital quasi familial. Ainsi passe t-on tout naturellement des sonates de **Poulenc** ou **Prokofieff** à une simple mélodie populaire. C'est un peu le même cheminement que nous trouvons ici.

Le disque se justifie évidemment par la gravure des belles *variations* sur le lied n° 18 de la *Belle Meunière* **(Trockne Blumen : fleurs desséchées).** La composition du cycle de 20 lieder date de fin 1823. Les *variations*, dédiées à son beau-frère, Ferdinand Bogner, professeur au Conservatoire de Vienne, remontent seulement à janvier 1824. (On pourra les rapprocher du **Quintette** *"La Truite"* et du **quatuor** *"La mort et la jeune fille"*). Elles constituent une très belle page de la littérature flûtistique (plus fournie, au XIXe siècle en flots de virtuosité superficielle qu'en œuvres de valeur). Il s'agit d'un véritable duo concertant où les parties des deux instruments rivalisent d'intérêt et de variété. Le pianiste **Philippe Moll** qui accompagne habituellement **Galway** au concert, se révèle, comme de coutume, un excellent partenaire, doublé ici d'un musicologue averti (excellente et très complète notice due à sa plume).

L'arpeggione, sorte de guitare, violoncelle à la vie éphémère, pour lequel Schubert composa la célèbre **Sonate** en *la mineur*, n'étant plus vraiment pratique, ne boudons pas l'adaptation que les deux interprètes nous offrent ici, et que la flexibilité de la mélodie justifie amplement. (Combien de fois **Bach** n'a-t-il pas encouragé ce procédé par ses propres transcriptions... et la célèbre *Sonate* pour Piano et Violon de **César Franck** n'existe-t-elle pas aussi dans une version pour flûte ?...).

A tout concert il faut un "bis" : la *Sérénade* en fait les frais. Lisez "Ma vie de flûtiste" de **James Galway** et vous le lui pardonnerez !

• **TELEMANN** 1681-1767. **Concertos pour Cor**
Hermann Baumann
Timothy Brown, Nicholas Hill
Academy St Martin in the fields
Philips Digital 412 226-1
Enregistré en 1985

Hermann Baumann est un homme heureux. Sa virtuosité exceptionnelle sur une vingtaine de variantes de son instrument lui permet une vie de concertiste à part entière. Il se présente sur l'estrade avec une distinction et un naturel que plus d'un soliste (sur d'autres instruments plus... "usuels") pourraient lui envier. Sa sonorité est un enchantement.

Quatre *concertos* et une *suite* de l'inépuisable **Telemann** emplissent les 2 faces du disque gravé par Hermann Baumann et *l'orchestre* **St Martin in the fields.** Seul l'un des 3 *concertos* en Ré Majeur comporte un seul cor. Un autre en requiert 2, tout comme celui en Mi b majeur et comme la *Suite* en Fa Majeur. Enfin le troisième, comporte 3 parties de cor solo. On connait l'excellence des cuivres anglais : **Timothy Brown** et **Nicholas Hill** font ici merveille. Aucune monotonie grâce aux incursions de **Telemann** vers différents styles : le concerto *vivaldien*, la *Sonata da chiesa*, *la Suite française*, et même un style déjà *"classique"*.

La pochette où l'instrument (moderne) et son propriétaire sont très fidèlement photographiés, achève d'inciter à l'emploi de ce disque pour une éventuelle présentation du *Cor* dans nos classes.

• **HÄNDEL**
acht grosse suiten für cembalo
1) La Majeur, 2) Fa Majeur, 3) Ré mineur, 4) Mi mineur
5) Mi Majeur, 6) Fa dièse mineur
Isolde Ahlgrimm
ETERNA Stereo 826799
ETERNA Stereo 826799

Après l'enthousiasme suscité par deux autres enregistrements venus de **R.D.A.** et consacrés au même compositeur, (voir Educ. Musicale n° 321) celui-ci nous laisse quelque peu perplexe. Non que le matériau musical y soit de second ordre : cet ensemble peut être rapproché, sans trop en pâtir, des *Six Suites Françaises* ou *Anglaises* du plus illustre des contemporains de Haendel. Certaines pièces — qui viennent agrémenter la traditionnelle succession **Allemande, Courante, Sarabande et Gigue,** et dont le choix semble particulier à Haendel — ont fait beaucoup — et très justement — pour la gloire de ces suites : citons le *Presto* en *ré mineur*, d'une verve et d'un sens des contrastes tout à fait étonnants, ou le célèbre *air varié* en *Mi Majeur* (l'harmonieux forgeron).

Mais il faudrait pour les animer une interprétation "récréatrice" qui manque par trop ici. Le jeu d'**Isol de Ahlgrimm** est très probe mais un peu figé. Le clavecin (sur lequel la notice ne donne pas le moindre renseignement) est accordé à peine plus bas que notre actuel diapason (s'agirait-il d'un instrument moderne ?). En tout cas il n'offre que des sonorités assez monotones et quelque peu décharnées. Enfin, une curieuse prise de son place notre oreille au niveau des *sauteraux*, à l'intérieur même de l'instrument, en dénaturant totalement le caractère. Nous sommes soumis à une continuelle agression, à la fois irritante et redoutablement lassante.

Cet enregistrement remonte à 1974. Son relatif grand âge est sans doute responsable de son aspect peu engageant...

La notice, très fournie (en Allemand) comporte les 1res mesures, sur portée, d'un certain nombre de pièces. On peut regretter que *dix* seulement aient été retenues. En résumé, un programme très intéressant, car la discographie de ces Suites n'est pas abondante, mais une réalisation un peu terne.

Je lui préfère l'audacieuse gravure d'**Eric Heidsieck** (au piano !) chez **Cassiopée,** inventive et jubilante à souhait, (guère puriste, certes) mais nous restituant **Haendel** vivant et non pas momifié !

Micheline LALAUX-PEYROT

• **Leos JANACEK** (1854-1928)
Les Quatuors à cordes
Quatuor DOLEZAL. Disque STEFANOTIS PAM 604

Si l'on excepte un essai de jeunesse, d'ailleurs perdu, ce n'est qu'à la fin de sa vie, comme Fauré, que Janacek osa s'attaquer à la forme du quatuor à cordes. Le *Premier quatuor*, "Sonate à Kreutzer", date de 1923, et non de 1924 comme il est précisé sur la pochette du disque (cf. le très beau livre de Guy Erismann, *Janacek*, Musiques/Seuil, Paris, 1980). Le *Deuxième quatuor*, "Lettres intimes", de 1928, précède de peu la mort du compositeur.

Il faut beaucoup de tendresse, de lyrisme et d'humanisme, mais aussi de science musicale pour interpréter ces œuvres majeures de la musique tchèque contemporaine. Or, le **Quatuor Dolezal** a tantôt l'une, tantôt l'autre de ces qualités requises, mais il ne les a jamais toutes en même temps. On est également

surpris par des tempos parfois retenus ou précipités. C'est très dommage car l'enregistrement, réalisé en 1984 dans l'église Notre-Dame du Liban, à l'acoustique flatteuse, est soigné. On a finalement l'impression que les membres du Quatuor Dolezal, qui jouent bien les notes, manquent en fait de maturité; mais leur version a souvent des côtés sympathiques.

- **Leontyne PRICE : Portrait**
  Album de deux disques RCA 26-48066

Les admirateurs de **Leontyne Price** seront comblés par ces deux disques qui illustrent les différentes facettes de talent de cette chanteuse. Les enregistrements ont été réalisés en 1965 et en 1969 avec la complicité du **RCA Italiana Opera Orchestra** dirigé par **Francesco Molinari-Pradelli** et du **London Symphony Orchestre** sous la baguette d'**Edward Downes.** Il s'agit d'airs extraits d'opéras dont les auteurs vont de Purcell à Barber en passant par Mozart, Verdi, Charpentier, etc. Les amateurs de ce genre de florilège, toujours un peu artificiel voire frustrant, seront à la fête.

Philippe ZWANG

- **MOZART**
  Trios pour piano, violon et violoncelle K 496 et K 402
  Trio Ravel
  AUVIDIS disques

Le Trio Ravel possède une technique accomplie. Pourtant l'on attendrait, dans ces œuvres délicates, beaucoup plus de sensibilité. Les artistes nous laissent une vague impression de monotonie malgré des mouvements lents relativement convaincants.

- **BRUCH - MENDELSSOHN**
  Concertos pour violon et orchestre
  RCA RL 31648 Stéréo digital
  Uto UGHI, violon, **London Symphony Orchestra**, dir. **Georges PRETRE**

Le violon d'**Uto Ughi** chante avec une très belle sonorité, mœlleuse dans le grave, cristalline dans l'aigu; l'orchestre se montre capable d'un lyrisme aussi senti qu'énergique. Mais l'inspiration semble leur faire défaut dans de nombreux passages (surtout à l'orchestre) malgré quelques très intéressants sommets.

Isabelle WERCK

Informations diverses

- **Université Paul Valéry de Montpellier III**

Depuis la rentrée 1984, l'Université prépare aux études musicales et délivre un DEUG Musique.

- **Le Centre de Recherche et d'Herméneutique Musicales J.S. Bach** présente sa première réalisation discographique des Cantates BWV 13-55-56-84-151-158-159-211 à laquelle participe en soliste **Isabelle Rouard** professeur à Orléans. Album double, disponible chez Mme JACOB, 8 quai St-Nicolas, 67000 Strasbourg.

- **Les Editions MUSICA SACRA** propose un recueil de 40 pages comportant une quarantaine d'arrangements musicaux de Noëls populaires d'Europe pour Chœur mixte et accompt, pour groupes vocaux et instruments (guitare, flûte, trompette et orgue), pour cuivres (fanfares), 35 rue du Moulin 67400 ILLIRCH.

- **Le XIe Concours Instrumental du Festival de TOULON** sera consacré au Cor. Limite des inscriptions : 1er mars 1986.

- **I.S.M.E.** le compte rendu du XVIe Congrés International de l'Isme vient de paraître. Dans ce bulletin, disponible chez Madame LEDUC, 13 rue du Docteur Morère 91120 Palaiseau, figure l'annonce du prochain Congrès qui aura lieu du 6 au 12 juillet prochain à INNSBRUCK (Autriche) et dont le thème sera : de nouvelles perspectives dans la musique, des tâches nouvelles pour l'Education musicale.

- **L'Académie Charles Cros** a décerné son Troisième Grand Prix de Littérature musicale à Ivanka Stoianova pour son livre Luciano Bério, chemins en musique, paru à la Revue Musicale 7 Place St-Sulpice 75006 PARIS.

- **Les plus belles chansons de Maurice Carême.** Mélodies, chœurs et chansons (Préface d'Henri Sauguet) 196 pages. Les Editions Ouvrières, 12 av. Sœur Rosalie 75621 Paris Cedex 13.

- Le Grand Prix de **l'Académie du Disque Français** "Musique Contemporaine" a été remis au **Groupe Vocal de France** "O Sacrum Convivium" de Messiaen, chez ARION, réf. : ARN 38775 "Antifona" et "Tre Canti Sacri" de Scelsi chez Disques du Solstice, réf. : Fy 119, distribution R.C.A.

- **MANCA 1986 - Nice.**

Ouverture le 18 janvier de "Musiques Actuelles Nice Côte d'Azur" organisée par le Centre International de Recherche Musicale, sous la direction artistique de **Jean Etienne Marie.**

29 concerts de musique d'aujourd'hui jusqu'au 10 février.

PETITES ANNONCES

21,08 (HT) + T.V.A. 18,6% soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

Ensemble vocal amateurs, 40 choristes, bon niveau, musique classique, cherche Paris formation instrumentale comparable pour travail et concerts en commun.

Tél. après 20 h : 45.82.67.62 ou écrire Gaunand, 74, rue Dunois - 75016 Paris

A VENDRE
- Un clavecin, marque ANTHONY SIDEY en palissandre à 1 clavier 4 octaves 1/2 1,68 environ.
- Un cromorne alto, marque KORBER.
  Tél. : 69.34.36.31

A VENDRE
- Orgue classique à transistors AHLBORN C.25. 2 claviers de 61 notes et pédalier de 30 pédales, 31 registres : 16, 8, 4, 2 pieds (faux bourdon), étendue 8 octaves. 1 pédale d'expression. (Sortie prise DIN, 2 potentiomètres manuel, pédalier).
  Tél. : 60.69.69.91 Prix : 15.000 F.

La guitare et le luth

par **Roger COTTE**
Docteur es Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de São Paulo
(Brésil)

Ces deux instruments sont les représentants les plus communs d'une immense famille que l'on pourrait "scientifiquement" désigner comme celle des "instruments à cordes pincées et à manche". Assez rares dans l'Antiquité, ils se répandent de plus en plus, aussi bien dans le monde arabe qu'en Occident à partir du Moyen-Age. Afin d'en mieux faciliter l'étude, nous aborderons en premier la guitare à six cordes, abondamment vulgarisée depuis quelques lustres.

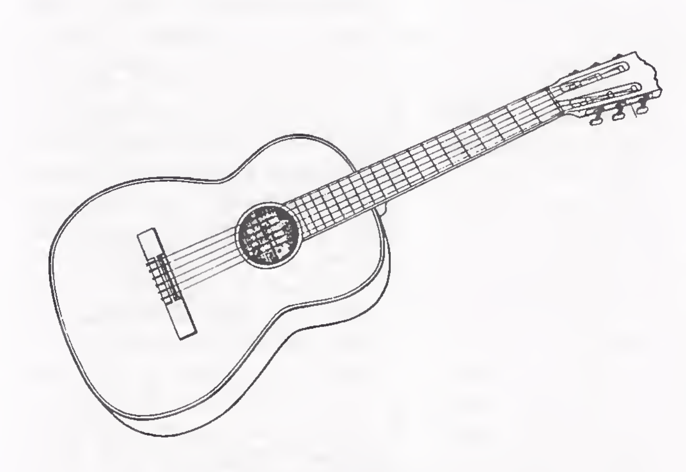


Figure 1 : Guitare moderne.

Bibliographie :

— Alain Miteran, *Histoire de la guitare,* Zurfluh, Paris, 1976. Petit ouvrage sans prétentions excessives, mais clair et pratiquement complet.

— Emilio Pujol, *La guitarra e su historia,* Buenos Aires, 1932. Ouvrage de base (en espagnol) dont on retrouve les éléments essentiels en français dans l'*Encyclopédie* dite de Lavignac (2e partie, vol. III).

— *The Guitar Review*, New York, à partir de 1947, édité par "The society of classic guitar".

Les méthodes de guitare sont actuellement extrêmement nombreuses; toutes peuvent utilement offrir d'utiles renseignement techniques. Citons par exemple :

— Christian Aubin et Teddy Chemla, *Enseignement rationnel de la guitare,* Zurfluh, Paris (deux volumes).

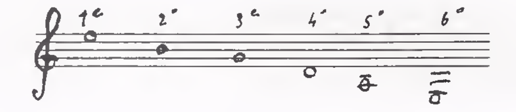
— F. Carulli, *Metodo,* Ricordi, Buenos Aires.

— Mourat, *Six cordes, une guitare*, éd. Billaudot, Paris. (Ouvrage pour débutants).

Il conviendra également, de consulter la bibliographie générale que nous avons donnée dès le début de la parution de nos articles sur l'organologie (Cf. E.M. N° 203, déc. 1973, pp. 116-118, et E.M. N° 262, novembre 1979).

Généralités :

C'est l'instrument à cordes sans doute le plus populaire de nos jours. On en joue en pinçant les cordes, au nombre de six actuellement, en général. Il comporte un manche muni de *sillets* qui le séparent en *cases* préparées pour le placement des doigts de la main gauche de de demi-ton en demi-ton. Le *cheviller* (ou tête) est légèrement incliné en arrière. Les chevilles peuvent être en bois (comme des chevilles de violon) ou en métal, "mécaniques", réglées à l'aide d'une vis sans fin (offrant en ce cas un accord très précis). La caisse comporte une table de sapin plate percée d'une "rose" ou "ouïe" à peu près en son milieu. Celle-ci a pour fonctions d'alléger la table et d'absorber d'éventuelles déformations, voire des fentes de celle-ci. Le fond est plat ou très légèrement bombé. Il est réuni à la table par des éclisses d'égale hauteur sur tout le pourtour de la caisse. Celle-ci présente la figure approximative d'un huit (Cf. figure 1). Les cordes partent d'un cheviller dont la forme particulière évite pratiquement (au contraire du chevalet du violon, par exemple) toute pression sur la table, ainsi qu'on pourra le comprendre au moyen de notre dessin (figure 2, coupe). Les six cordes se notent ainsi :



Notez bien que le son entendu sonne une octave au dessous de l'écriture. Souvenez-vous également que — contrairement à une croyance largement répandue — les cordes se numérotent à partir de la plus aiguë. C'est un souvenir de l'époque où les cordiers avaient les plus grandes difficultés à fournir des cordes aiguës de bonne qualité. On choisissait donc un diapason compatible avec la qualité et les possibilités de la corde la plus fragile, donc la plus aigüe. Les trois ou quatre premières cordes étaient naguère de boyau, rarement de métal et sont aujourd'hui de nylon. Les cordes graves sont filées (or demi-fin ou métal quelconque sur soie ou sur boyau, parfois — mauvaise qualité — sur métal).

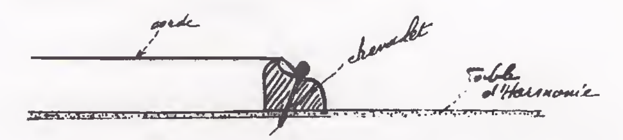
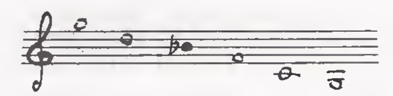


Figure 2 : Dessin en coupe du chevalet de guitare.

Précisons encore que certains instruments de fabrication sommaire comportent un chevalet faisant pression sur la table. Ces instruments sont à écarter pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le chevalet n'étant pas fixe, il aura tendance à bouger lors des "accords" des cordes. Les proportions des sillets deviennent alors fausses et l'instrument ne peut plus jouer "juste". D'autre part, pour supporter la pression du chevalet, la table doit être sérieusement renforcée, ou barrée, ce qui ne peut se faire qu'au détriment de la sonorité.

Enfin, notons l'usage généralement accepté du *capotasto* (figures 3 & 4). Ce petit appareil se place sur n'importe lequel des sillets du manche, anéantissant ceux placés au-dessus de lui. La guitare devient alors à proprement parler "transpositrice". Imaginons le capotasto placé sur le troisième sillet; l'accord à vide devient alors :



Ce procédé permet souvent l'accès à des tonalités que l'accord de base rend malaisées ou même inaccessibles.

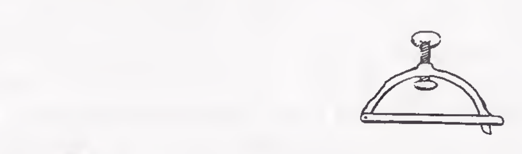


Figure 4 : Capotasto de métal avec vis de serrage.

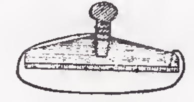


Figure 3 : Capotasto traditionnel (bois avec une corde pour assurer le serrage sur le manche à l'aide d'une cheville).

Historique :

La guitare actuelle est d'invention relativement récente. Elle apparaît simultanément un peu partout en Europe autour de l'année 1800, succédant à un instrument fort différent, l'ancienne guitare à doubles cordes, que nous examinerons un peu plus loin. Celle-ci comportait un maximum de cinq doubles cordes (ou chœurs). Dès 1799 paraissent en Espagne quatre méthodes pour guitare à six cordes simples ou doubles (les titres ne sont pas explicites). En 1801, un luthier parisien, Maréchal, revendique l'invention de la sixième corde, que lui dispute la même année le luthier de la cour de Weimar Jacob August Otto. Dès lors, la littérature et la technique de l'instrument vont repartir sur des bases sans rapport avec le passé. Les cordes doubles disparaitront totalement en moins de dix années. Toute une école de "lutherie" particulière va se développer, souvent influencée par les traditions de la grande "lutherie" des fabricants d'instruments du quatuor (violons et violoncelles). Le fond et les éclisses, pour lesquelles il n'y a pas de tradition rigide, qui jusqu'alors étaient souvent exécutés en bois précieux, sont désormais — mais pas toujours — en érable ondé, dont les violonistes connaissent bien l'effet pour le moins décoratif. Quelques uns de ces luthiers spécialistes de la guitare atteindront à une renommée presque égale à celle des plus fameux constructeurs de violons. C'est en France, Lacotte (de qui deux instruments figureraient au musée du Conservatoire), primé en 1839 et 1844; en Italie, deux membres au moins de la grande famille de luthiers Guadagnini, Carlo (1768-1816) et Gioacchino, établi à Paris en 1827, et surtout en Espagne où Antonio de Torres (1817-1893) mérita le nom de "Stradivarius de la guitare". Celui-ci modifia efficacement l'instrument, en amplifiant les dimensions, adoptant définitivement les chevilles mécaniques, utilisant le palissandre ou le cyprès au lieu du pin, pour ses tables d'harmonie et dotant ses "ouïes" d'un dispositif de son invention, "le tourne-voix", sorte de fausse table placée à l'intérieur de la caisse, amplifiant considérablement la sonorité. Acousticien consommé, il soutenait à juste titre que la matière du fond et des éclisses n'influe en rien sur la qualité du timbre. A titre de démonstration, il construisit une guitare sur laquelle ces éléments étaient en carton et qui ne fut pas moins admirable que ses autres productions. Les guitares de Torres sont très recherchées et atteignent parait-il "des prix fabuleux".

Après Torres, Manuel Ramirez (1869-1920) construisit des instruments tout aussi recherchés. Actuellement, les meilleurs fabricants ne font guère que copier, souvent de manière excellente, les productions de ces deux maîtres espagnols.

Bien que la guitare "classique" ait atteint un point de perfection que l'on estime en général insurpassable, un certain nombre d'améliorations ont été tentées, avec un succès inégal. Les innovations acoustiques — même celles de Torres — même efficaces n'ont jamais été adop-

tées. Le guitariste Dionisio Aguado, soucieux d'amplifier le son de son instrument sans en altérer le timbre, avait imaginé un dispositif, un support évitant d'étouffer la sonorité par le contact des vêtements de l'instrumentiste. C'était le "Tripodison", qu'il fut à peu près le seul à adopter. D'autres imaginèrent, sur le modèle des luths anciens, d'ajouter des cordes graves, accordées diatoniquement (éventuellement une seule septième corde) et d'allonger la touche en augmentant le nombre des sillets, pour augmenter la tessiture vers l'aigu. La guitare de Napoléon Coste (1806-1883) (figure 5) illustre assez bien le résultat de ces recherches. De nos jours, les innovateurs se tournent plutôt vers l'augmentation du nombre des cordes graves.

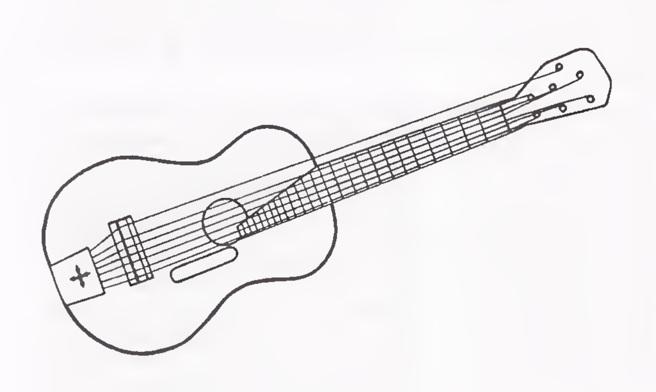


Figure 5 : Guitare à sept cordes de Napoléon Coste.

Technique de jeu et d'écriture :

Dans son *Traité d'Instrumentation et d'orchestration,* Berlioz qui était lui-même guitariste consommé, écrit : "Il est presque impossible de bien écrire pour la guitare sans en jouer soi-même". De fait, la disposition des cordes à vide et les possibilités limitées de la main gauche restreignent ou interdisent certaines ressources harmoniques et en favorisent d'autres en particulier. On pourrait, en hypothèse absolue utiliser une écriture polyphonique à six voix (soit une pour chaque corde), mais dans la pratique, les compositeurs se limitent à trois ou quatre parties. Les tonalités les plus favorables sont naturellement celles où les cordes à vide jouent un rôle essentiel (sol majeur, ré majeur, la majeur, la mineur, et surtout mi majeur et mi mineur). Les tonalités en bémols (même fa majeur) sont malaisées ou même très difficiles.

Deux techniques de main droite s'opposent : pulsation par les ongles ou par la pulpe du doigt. Toutes deux ont leurs partisans et leurs détracteurs. En principe, le pouce de la main droite est réservé aux cordes graves, l'index, le médius et l'annulaire aux cordes les plus hautes. Lorsque deux notes successives s'exécutent sur la même corde, on peut ne "frapper" que la première de la main droite, et bénéficier de la prolongation de la vibration pour la seconde ou même les quelques suivantes. C'est le cas du "coulé" (deux notes successives), des trilles et "Portamento" (notes glissées). Autre technique fondamentale du jeu de la main gauche, le "barré". On l'utilise lorsqu'il faut jouer en même temps plusieurs cordes dont les notes doivent être pressées sur une même touche. On place alors sur elles l'index gauche étendu en les embrassant d'un seul effort. Ce procédé réclame une assez considérable dépense d'énergie.

On pratique un vibrato très sensible, en balançant le doigt de la main gauche sans quitter la corde. Les sons harmoniques s'obtiennent en plaçant le doigt de la main gauche en simple contact (sans appui) avec la corde sur les différents nœuds de vibration (ainsi qu'on a pu les étudier sur le monocorde), soit à la moitié, au tiers ou au quart de la longueur. Enfin, notons que, de même que sur *tous* les instruments à corde, on obtient sur la guitare un timbre plus nasillard (plus chargé d'harmoniques) en jouant près du chevalet, et plus rond (plus pauvre en harmoniques) en frappant les cordes plus loin, dans la pratique au dessus de la "rose".

Le répertoire :

Quoique l'instrument soit, nous l'avons indiqué, d'invention récente, son répertoire est plus que considérable. On ne peut passer sous silence les innombrables transcriptions, souvent faites excellemment, du répertoire ancien. Evidemment plus authentiques sur l'instrument original, les œuvres pour guitare ancienne ou pour le luth conservent sur la guitare moderne l'essentiel de leur inspiration et de leur poésie initiale. Il est infiniment plus honnête d'exécuter les œuvres de J.S. Bach pour le luth sur la guitare que d'exécuter au piano ses œuvres conçues pour le clavecin. Les transpositions nécessitées par le changement d'instrument sont sans la moindre importance, puisque les anciens luthistes — ce que nous verront plus tard — n'avaient aucun diapason fixe.

Les transcriptions d'œuvres espagnoles pour piano (Albéniz et Granados, en particulier) paraissent parfois plus "authentiques" que l'original, plus proches de l'inspiration du compositeur.

Il existe un répertoire romantique considérable, dû, pour une large partie, aux virtuoses de l'époque (Aguado, Sor, Napoléon Coste,... etc.), mais aussi à des compositeurs moins spécialisés (Paganini, Schubert, puis Manuel de Falla, Jacques Ibert Villa Lobos,... etc.). De nos jours, grâce à la demande de grands interprètes et aussi à l'incitation des organisateurs de concours internationaux, la production des compositeurs pour la guitare est considérable.

Les noms de l'instrument : *Français* : Guitare; *latin* : cithara; *ancien français* : guiterre, guiterne; *allemand* : Gitarre; *anglais* : guitar; *italien* : chitarra; *espagnol* : guitarra; *portugais* : violão; *russe* : ГИТАРА

XXIIe Festival du Marais

A Paris, le quartier du Marais, est à cheval sur trois arrondissements. Quelques poètes l'ont chanté : parmi ceux-ci, Robert Desnos dans "Le disparu"; Guillaume Apollinaire, dans "Le musicien de Saint-Merry" où "l'inconnu reprend son air de flûte..." et Victor Hugo qui a habité Place des Vosges et qui écouta Franz Liszt lui jouer les sonates de L. van Beethoven "A Thérèse" et "Les adieux".

Placé sous le signe Hugolien, le Festival a ouvert ses portes le 13 juin, avec le Quintette pour clarinette et cordes de W.A. Mozart par les solistes de l'Orchestre de Paris, quant à la partie musicale; sans compter les quelques cent cinquante spectacles de danse, musiques traditionnelles, conférences, animations dont quelques unes pour rendre hommage au poète des "Orientales", connu des pauvres et des riches, des jeunes et moins jeunes, à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de sa mort (le 22 mai 1885).

A la cave gothique de l'Hôtel de Beauvais il y eut, un parcours sur fond de musique électronique, de la "Légende des siècles" ramenée à deux heures et mise en scène par Michel de Maulne. Puis une pièce "L'Intervention" à caractère social, pleine d'acidité et de verdeur, interprétée par quatre acteurs D. Boisse, Fl. Haziot, M. H Boisse et M. Zammitt, fut bien accueillie par le public du Festival. Enfin dans la Cour d'honneur de l'Hôtel d'Aumont, montée par le Nouveau théâtre populaire de la Méditérannée (Béziers) "Mangeront-ils ?".

Le 17 juin, la "Jugendkantorei Dormagen" devait se faire entendre dans des œuvres de "l'Archicantor - Heinrich Schütz" qui a su tirer la synthèse de la tradition Luthérienne et de la nouveauté monodique italienne (R. Tellart). A Saint-Merry; la jeune formation de musique ancienne a donné en soirée l'audition de motets des "Petits Concerts spirituels" Also ha Gott die Welt geliegt (Dieu a tant aimé le monde), puis cinq des dix-neuf madrigaux de la première période vénitienne, tel le "Tornate, o cari" (Revenez, O très chers baisers). Bien en place et pour associer le nom de J.S. Bach à celui de H. Schütz, fut chanté le motet à 5 voix "Jesu meine freude" qui s'ouvre par un beau choral et se présente sous forme de cantate — choral illustrant le huitième chapitre de l'Epitre aux Romains.

Le concert du 27 juin, toujours à Saint-Merri, fut une occasion pour l'ensemble de Trevor Pinnock "The english Concert", d'interpréter, sans inhibition et avec toutes leurs possibilités, G. F. Haendel, Valentini (1720-1768). Ardent défenseur de la musique du XVIIIe siècle, il se distingue d'autres groupes baroques par l'utilisation d'instruments dont l'ancienneté ne saurait excuser la mauvaise sonorité. Ce qui ne fut pas le cas bien que T. Pinnock accompagne et dirige de son clavecin D.J. Way au timbre riche et chaud, avec une certaine agressivité ses instrumentistes dont le principal souci est de marier leur jeu afin de convaincre le public, de la beauté du Concerto Grosso op. VI n° 12 en si, de la suite "Water-Music" et joué avec un diapason assez bas utilisé par les seize instrumentistes de l'ensemble Pinnock. Cette soirée était également consacrée au Concerto pour clavecin et orchestre en la B.W. V 1055, connu comme transcription de celui pour hautbois d'amour et violon, et aussi à la première Suite pour orchestre du Cantor. A l'ensemble "The english Concert" étaient venus se joindre 2 hautboïstes et un bassoniste. En bis un "revival" de l'Acte III d'Admeto, Opéra de Haendel. Deux jours avant, avec des perspectives météorologiques peu optimistes quant à l'ensoleillement, Pedro Aledo d'orgine espagnole avait replié ses musiciens à l'église des Billettes; Prix Ch. Cros, né non loin de Murcia, accompagné du hautboïste P. Brossin, du violoncelliste H. Thim, du clarinettiste V. Thomas et d'une percussion tenu par Bensallem, avec des guitares grande et petite, Aledo chanta des musiques de Méditerrannée; dans une sorte de saeta judéo-espagnole du XVIIe siècle, ce fut "Je voudrai chanter pour celui qui a marché sur les eaux", avec tomtoms aigus et violoncelle; un chant de pêcheur d'éponges, d'origine grecque où il était question d'une jeune fille appelant les marins depuis sa tour. Un chant de muletiers, en manière d'aubade chantée en solo, puis une chanson de souffleur de verrerie, italienne d'origine". Pensez aux rudes travaux des verriers"... tout un bouquet de musiques traditionnelles bien accueillies par le public enthousiaste de les entendre.

Les XIXe et XXe siècles furent représentés sur le plan de la mélodie Française et du lied allemand, avec un récital donné à l'hôtel d'Aumont par Anne Marie Blanzat, très en forme dans le medium et le grave ainsi que quelques aigus de sa voix de soprano.

Dans son programme un peu modifié du 9 juillet, occasion d'un grand succès, nous reconnaissons les noms de C. Saint-Saëns, lequel avait la cinquantaine à la mort d'Hugo dont il mit en musique le poème "La Cloche" avec un accompagnement subtil d'une partition travaillée et jouée par le pianiste E. Exerjean. Cette soirée estivale débutait avec "S'il est un charmant gazon" de Liszt, "L'attente" de Wagner "Passez, passez toujours" de C. Franck, "Le papillon et la fleur" de Fauré "naïve romance / attendrissante à souhait" selon Vuillermoz; "Les adieux de l'hotesse arabe" de G. Bizet, extraits des "Orientales" mélodie qui par son contenu exotique laisse pressentir "Carmen", l'opéra. Berlioz pécha par son absence... et pourtant "La Captive"! Pour terminer A. M. Blanzat, ancienne de la Maitrise de la Radio, interpréta en création "Quatre mots pour Juliette" lettres ou plutôt billets doux à l'adresse de Mademoiselle Drouet, mis en musique par Roland Gagneux dans un style aux références schönbergienne avec les vibrations d'un pays lointain et des brides de sprechgesang. Reynaldo Hahn fut présent avec la charmante mélodie "Si mes vers avaient des ailes" et enfin M. Jaubert mort au combat, trois ans après Hahn, avec une création "La chanson du spectre" et "la chanson de Gacquoil".

Dans le même cadre, le 10 juillet à 21 h 15, Blandine Verlet, Prix spécial du Concours international de Münich commença le concert en diversifiant les différentes parties de la Toccata en mi de J.S. Bach, un poco allegro jusqu'à l'allegro final. Comme Scarlatti rime avec Frescobaldi; l'audition se poursuivait avec ce programme consacré à des pièces de clavecin : Six sonates en do, la, mi de Domenico après la partita sopra Monica du musicien de Ferrare. La cour de l'Hôtel d'Aumont était trop petite pour accueillir les mélomanes venus applaudir le nom de Scarlatti, associé dans la commémoration du tricentenaire du cantor, avec quatre autres sonates en do et en fa (K. 238, K. 239, K. 432, K. 433.). Les primo e secundo libro de Frescobaldi et une toccata prima complétaient ces auditions de partitions parfois balayées par la brise du soir, interprétées et détaillées sur le clavecin trônant sur la scène de l'Hôtel, ancienne demeure d'Antoine d'Aumont, contemporaine de la période antérieure à la naissance des compositeurs dont B. Verlet commémora avec talent les trois centièmes anniversaires. Dans la Fantaisie chromatique de Bach, certains passages, et aussi dans la fugue qui lui succède, représentent pour l'époque une tension, une continuité tensionnelle extrèmement forte et assez exceptionnelle, selon E. Ansermet. Ainsi s'achevaient ces soirées musicales, faisant écho pour cette dernière, au concerto pour clavecin de Bach joué quelques jours avant.

Olivier CORBIOT

EXAMENS et CONCOURS

Agrégation 1985

Dictée n° 1





Dictée nº 2

MUSIQUE A L'ECOLE...

Les très bonnes notes !

Un premier concours interscolaire de musique chorale et instrumentale a réuni, en mai dernier, à Versailles, des groupes scolaires de la banlieue ouest, sous la houlette de leurs professeurs. Parrainé par la municipalité de Versailles, ce concours est dû à l'initiative du CILOM[1] désireux, entre autres fonctions, d'encourager les jeunes à la pratique de la musique.

La qualité des prestations, la chaleur amicale, l'ardeur des jeunes choristes et instrumentistes sont dues aux professeurs qui, dans des conditions particulièrement difficiles (30 minutes à l'heure du déjeuner) savent entraîner ces jeunes débutants bien au-delà des limites qu'ils n'auraient jamais espéré atteindre. Qu'ils en soient vivement remerciés.

Encouragé par le franc succès de ce concours et par le magnifique concert qui en résulta (programmé dans le Festival de Versailles à la Cathédrale Saint-Louis)[2] le CILOM décide de reconduire l'expérience. Il invite les professeurs de la Région Ouest à présenter leurs ensembles (chorale, flûtistes, orchestres, etc...) au prochain concours qui se déroulera au mois d'avril à Versailles.

(1) Centre d'Information et de Liaison des Organismes Musicaux et des Musiciens de Versailles et de sa région, B.P. 140 Versailles, 78000.

(2) Les deux premiers lauréats de chaque catégorie sont invités à se produire dans la première partie du concert.

ERRATUM

Une erreur matérielle dont nous nous excusons vivement a eu pour conséquence la publication de l'article **"Témoignage inédit sur Albert Roussel et son époque par Jean Cartan"** présenté par Nicol Labelle, sans les corrections des fautes typographiques et ce, malgré le dépistage habituel.

Nous prions nos lecteurs de rectifier :

Page 18. 2e colonne, 20e ligne "...nous *en* a été permise..."

Page 19. 1re colonne, 28e ligne "...Suite en fa dièse", 32e ligne "flûte *onirique*", 44e ligne "Sonatine pour piano (*10*)

Page 20. 2e colonne, 39e ligne "... ou les mélodies comme..."

Page 22. 1re colonne, Notes : No 4 Paris, les Cahiers de France, 1930, 1re série. No 6 Suite en fa dièse mineur.

La suite de l'article paraîtra en février no 325 de l'Education Musicale.

Cercle Lyrique International

Le CERCLE LYRIQUE INTERNATIONAL a été créé par des amateurs d'opéra, qui ont souhaité mettre en commun leur connaissance de l'Art Lyrique, les informations et les moyens dont ils disposent pour permettre à d'autres amateurs d'être informés avec précision des grandes manifestations lyriques internationales.

Le CERCLE LYRIQUE INTERNATIONAL a pour vocation de permettre à ses membres d'assister à des représentations d'opéra, en France et à l'étranger et d'organiser pour eux voyage et séjour s'y rapportant.

Le CERCLE LYRIQUE INTERNATIONAL fait paraître tous les deux mois le "Bulletin d'information du Cercle".

Siège Social :

37, boulevard St-Michel, 75005 Paris

Adresse Postale :

66, rue des Archives, 75003 Paris

L'EDUCATION MUSICALE

une revue à votre service
qui vit par vous,
pour vous, pour la défense de la Musique
et des enseignants

Abonnez-vous, faites abonner vos amis

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________________

______________________________________ Code postal ______________

	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale . . .	**185 F**
Je soussigné, souscris un abonnement	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	**205 F**
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1986 (l'exemplaire)	**50 F** (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature ____________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.


GUIDE
DU MUSICIEN
AMATEUR
LES GUIDES DU CENAM
UN GUIDE
1621 adresses indispensables
FAITES DE LA MUSIQUE
ES CAHIERS
DE
ANIMATION
MUSICALE
Les Métiers
de la
Musique.
UN CAHIER
75 métiers
pour votre passion
DISPONIBLES : FNAC ET LIBRAIRIES MUSICALES
ou à commander au CENAM
Guide : 60 F / cahier : 25 F
(Port gratuit jusqu'au 31 décembre)
CENAM
51, rue Vivienne, 75002 PARIS
TEL. 42.33.38.24
INCIDENCES 42.38.03.26

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07

MUSICORA



5-10 MARS 1986
PARIS
GRAND-PALAIS